Theorie der musischen künste der Hellenen

August Rossbach, Rudolf Georg Hermann ...

THEORIE

DER

MUSISCHEN KÜNSTE

DER

HELLENEN

VON

AUGUST ROSSBACH UND RUDOLF WESTPHAL.

ALS DRITTE AUFLAGE

DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN METRIK.

DRITTER BAND ERSTE ABTHEILUNG:

ALLGEMEINE THEORIE DER GRIECHISCHEN METRIK

VON RUDOLF WESTPHAL UND HUGO GLEDITSCH.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1887.

ALLGEMEINE THEORIE

DER

GRIECHISCHEN METRIK

VON

RUDOLF WESTPHAL,

EHRENDOCTOR DER GRIECHISCHEN SPRACHE UND LITTERATUR AN DER UNIVERSITÄT MOSKAU
PROF. A. D.,

UND

HUGO GLEDITSCH,

PROFESSOR AM FRIEDRICH-WILHELMSGYMNASIUM IN BERLIN.

NEBST EINEM NACHWORTE ZUM ZWEITEN BANDE.

ALS DRITTE AUFLAGE DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN

ALLGEMEINEN METRIK DER GRIECHEN.

BG

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1887.

STAATSRATH FEDOR EVGENIEWIČ KORSCH

IN MOSKAU

PROFESSOR DR. WILHELM STUDEMUND

IN BRESLAU

GYMNASIALDIRECTOR PROFESSOR CARL LANG

IN LÖRRACH

IN DANKBARER LIEBE UND VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

Vorwort.

Schon bei ihrem ersten Erscheinen folgte die Rossbach-Westphalsche Metrik der Griechen dem Grundsatze, der antiken Tradition, wo es anging, in allen Stücken zu folgen. Hierdurch musste sie sich von den metrischen Lehrgebäuden, welche von Gottfried Hermann und von August Boeckh aufgestellt waren, merklich unterscheiden. G. Hermann verwarf die metrische Theorie der Alten ganz und gar und machte, wie er erklärte, die philosophischen Kategorien Kants für die Theorie der Metrik zu den seinigen. Im übrigen glaubte er, dass, wenn uns ein glücklicher Zufall die vollständige Schrift des alten Aristoxenus über die griechische Rhythmik wieder zuführen würde, woran aber nicht zu denken sei, dass sich dann ein klareres Licht über die metrischen Formen der alten Dichter verbreiten würde. Der antike Metriker Hephaestion, ein Alexandrinischer Grammatiker aus der Zeit Marc Aurels, war für Hermann kaum gut genug, um der der modernen Philologie eine Nomenclatur der griechischen Verse liefern zu können. Verstanden habe Hephaestion von der wirklichen Bedeutung dieser metrischen Termini technici äusserst wenig, die meisten habe er in verkehrter Weise angewandt. Hermann wusste wohl, dass der Rhythmus die Grundlage des Metrums ist, und dass in Hephaestions metrischem Encheiridion der griechische Rhythmus unbeachtet bleibt. Aus den Kantschen Kategorien liess sich freilich der griechische Rhythmus noch weniger auffinden. Für G. Hermanns Lehrgebäude der Metrik im Einzelnen blieben Kants Kategorien ohne Bedeutung. Seine rhythmische Grundlage schöpfte Hermann aus Bentleys „schediasma", welches dieser seiner Terenz-Ausgabe hinzugefügt hatte. Wie unklar die Vorstellungen sind, welche dem grossen Philologen Gottfried Hermann über den Rhythmus der Verse in den lyrischen und dramatischen Gedichten der Griechen zu Gebote standen, ist im ersten Bande dieser dritten Auflage S. 5 nicht unbemerkt gelassen.

In der rhythmischen Grundlage der Metrik war August Boeckh dem Standpunkte Hermanns weit überlegen. Ausser der griechischen Metrik Gottfried Hermanns war er im Anfange auf Apels Schriften

über Metrik angewiesen, welcher, was G. Hermann nicht gethan hatte, vom Standpunkte unserer modernen Musik aus den griechischen Versen ihren Rhythmus wieder zu gewinnen suchte. Apel war anfänglich für August Boeckh massgebend. Dann wurde Boeckh mit den am Ende des vorigen Jahrhunderts von dem Venezianischen Bibliothekar Jacob Morelli herausgegebenen Fragmenten der Aristoxenischen Rhythmik bekannt. Schon in seinen Arbeiten über den Platonischen Timaeus war Boeckh auf die Musik der Griechen eingegangen. Dies war eine gute Vorbereitung für Boeckhs Studien der Aristoxenischen Rhythmik. In seiner unsterblichen Ausgabe der Pindarischen Gedichte sagte sich Boeckh von der rhythmisch-metrischen Auffassung Apels vollständig los und gab in seiner grossen Abhandlung „de metris Pindari“ einen Versuch, die rhythmische Ueberlieferung des Aristoxenus für die griechische Metrik zu verwerthen. Zugleich zog er die Schriften der alten Metriker herbei: es gelang ihm aus dem von G. Hermann so tief verachteten Encheiridion Hephaestions den Begriff des antiken „metron“ hervorzuziehen und auf denselben seine Versabtheilung zu basiren. Boeckhs Methode der Pindarischen Versabtheilung, die er auch für einzelne Cantica der Dramatiker anwandte, sollte im Gegensatze zu derjenigen G. Hermanns der gesammten Philologie die bleibende Norm für Versabtheilung werden. Wäre die Aristoxenische Rhythmik nicht in unzusammenhängenden Fragmenten überliefert, so hätte sie Boeckh unstreitig vollständiger verwerthet; zu der vollständigen Zusammenstellung der Aristoxenischen Fragmente und somit zu einem allseitigen Verständnisse der Aristoxenischen Doctrin war seine Zeit durch die anderen wichtigen Arbeiten, die er für die Philologie auszuführen hatte, zu beschränkt; deshalb war auch seinem Studium der alten Metriker nicht die Musse verstattet, welche bezüglich der Hephaestionischen Definition des Begriffes *μέτρον* so erfolgreich gewesen war. Für den Begriff der *μέτρα ἀσυνάρτητα* beliess er es bei der Interpretation Bentleys, welche G. Hermann zu der seinigen gemacht hatte. Da von den metrischen Systemen G. Hermanns und A. Boeckhs das erstere den jetzt Lebenden mehr und mehr in der Erinnerung verlöscht, wird sich dies Vorwort weiterhin erlauben, das Hermannsche System näher zu skizziren. Ueber Boeckhs metrisches System werden einige wenige Bemerkungen genügen, zugleich mit einem Urtheile über den Werth der alten metrischen Tradition.

Hephaestion unterscheidet zunächst zwei Klassen der Metra, die aus gleichen *πόδες* bestehenden *μέτρα μονοειδῆ* oder *καθαρά* und die aus einer Mischung verschiedener *πόδες* bestehenden *μικτά*; die letzteren zerfallen wieder in die *μέτρα ὁμοιοειδῆ* und in die *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*. Diesen beiden Klassen lässt er alsdann die *μέτρα ἀσυνάρτητα* gegenübertreten, und zwar nicht etwa als eine jenen

beiden coordinirte dritte Klasse, sondern so, dass die an den beiden ersten Stellen genannten zwei Klassen nur die beiden Unterarten einer den asynartetischen Metra gegenübertretenden Gesammtkategorie sind, für welche auch ein bei den römischen Metrikern erhaltener Gesammtname bestand, nämlich *metra connexa* d. i. synartetische Metra. Die μονοειδῆ und die erste Species der μικτά, nämlich die ὁμοιοειδῆ behandelt Hephaestion, wie er selber ausdrücklich bemerkt, vereint mit einander; erst dann wird von ihm die zweite Species der μικτά, nämlich die κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, dargestellt; auf diese lässt er die μέτρα ἀσυνάρτητα folgen und fügt schliesslich als Anhang die μέτρα πολυσχημάτιστα hinzu. Diese Art der Anordnung hat Hermann sonderbarer Weise ganz übersehen; er glaubt, Hephaestions in Gemeinsamkeit mit einander behandelte μέτρα μονοειδῆ und ὁμοιοειδῆ (vgl. Cap. 13 Schluss) seien *metra simplicia* d. h. solche, in denen die auf einander folgenden *ordines* einander gleich seien, während H. in den Capp. 14—16 (κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, ἀσυνάρτητα, πολυσχημάτιστα) die *metra mixta et composita* d. h. solche, in welchen die aufeinander folgenden *ordines* ungleich seien, bespreche. Und in diesem irrigen Glauben theilt er die von ihm aufgestellte specielle Theorie der Metra in zwei Hauptabschnitte, die *metra simplicia* und die *metra mixta et composita;* den *metra simplicia* werden von Hermann ausser den wirklichen *simplicia* (den μονοειδῆ oder καθαρά) auch die von Hephaestion sogenannten ὁμοιοειδῆ oder κατὰ συμπάθειαν μικτά (z. B. die logaödischen Metra, die gemischten Ionici und Choriamben) zugetheilt, die doch sicherlich dasjenige sind, was Hermann *metra mixta* nennt, und von den alten Metrikern auch niemals anders als μέτρα μικτά angesehen werden. Dies Verfahren Hermanns ist ein Widerspruch mit den von ihm selber in der Einleitung aufgestellten Fundamentalsätzen. Das System der von ihm so tief verachteten Metriker ist hier sicherlich von allen Vorwürfen freizusprechen, die auf Hermann selber zurückfallen. Noch schlimmer aber steht es mit dem zweiten Hauptabschnitte Hermanns, *de metris mixtis et compositis.* Schon das lässt sich nicht rechtfertigen, dass Hermann mit der Theorie der hier behandelten Metra unter ein und derselben Ueberschrift auch die Theorie der Strophen behandelt: doch ist dies wenigstens nicht etwas an sich Unrichtiges, es hindert nur die Uebersichtlichkeit und Deutlichkeit. Aber die in diesem Hauptabschnitte der Strophentheorie vorangehende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra ist trotzdem, dass Hermann sein ganzes System auf philosophische Kategorien zu erbauen den Anspruch macht, eine — man darf wohl sagen — unlogische Zusammenstellung, und Hermann kann sich über die von ihm hier vereinten metrischen Kategorien unmöglich klar geworden sein. Die Definition, die er zu Anfang von den gemischten

und von den zusammengesetzten Metra oder, wie er selber sagt, von den *mixti et compositi numeri* aufstellt, kann nur unsern Beifall verdienen: *Mixti qui ex diversis numeris in unum confusis constant* (das würden also vor allem die logaödischen Metra, die gemischten Ionici u. s. w. sein), *compositi in quibus plures numeri ita sunt copulati ut alter sequatur alterum* (dahin würden also vorzugsweise die Verse der von Hermann sogenannten dorischen Strophe gehören, für welche die Alten ganz entsprechend den Hermannschen *metra composita* den terminus technicus *μέτρα ἐπισύνθετα* gebrauchen). Aber wie verhält sich zu diesen Definitionen die nun weiter folgende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra Hermanns? Da lesen wir nicht ohne Verwunderung, dass 1) die *mixta metra* a) in die *polyschematista* und b) in die *metra numeri concreti* zerfallen und dass als Haupttypus der letzteren die Metra der sog. dorischen Strophe hingestellt und besprochen werden. 2) Die *metra composita* sind zusammengesetzt entweder a) *per cohaerentiam, κατὰ συνάφειαν* oder b) *sine vinculo;* die der ersten Art dieser Zusammensetzung folgenden Metra sind die von den Alten sogenannten *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, die der zweiten Art die *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Dies, meint Hermann, seien die Kategorien, nach welchen sich die gemischten und zusammengesetzten Metra im einzelnen sonderten. Es ist aber, als ob er selber eine allerdings wohlberechtigte Scheu trüge, eine auf diese Kategorien basirte Ausführung zu geben; er sagt, nachdem er jene Eintheilung aufgestellt hat, Elem. p. 519: *Nemo non videt, hanc partitionem, quam proposuimus, latius patere quam ut ea tantum metra comprehendat, de quibus hoc libro dicturi sumus;* deshalb will er die vorher angegebene Reihenfolge der *metra mixta et composita* verlassen und folgende Anordnung einhalten: 1) *De versibus polyschematistis;* 2) *de versibus asynartetis;* 3) *de versibus secundum antipatheiam compositis;* 4) *de numeris concretis.* Von den Versen, welche die Alten *πολυσχημάτιστα* nennen, sind, wie Hermann dann weiter erklärt, die meisten in Wahrheit keine *πολυσχημάτιστα*: dennoch werden sie hier alle an dieser Stelle von Hermann abgehandelt. Von den Versen ferner, welche die Alten für *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* ausgegeben, ist, wie Hermann will, kein einziger ein *κατ' ἀντιπάθειαν μικτός*, dennoch werden sie alle und nur sie von Hermann unter der Kategorie der *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* besprochen. Unter den von den Alten sogenannten *μέτρα ἀσυνάρτητα* gibt es nach Hermann nur einige wenige, welche wirkliche *ἀσυνάρτητα* sind, dennoch werden alle von Hephaestion als Asynarteten bezeichneten Verse auch von Hermann ganz in der Reihenfolge Hephaestions unter der Kategorie der Asynarteten behandelt. Warum, fragen wir, hat denn Hermann nicht jene Kategorien der Alten verlassen, wenn er sie als unrichtig erkannt hatte,

warum hat er nicht bessere Kategorien an deren Stelle gesetzt? Zu eigenen besseren Kategorien ist Hermann nicht gekommen, er hält hier überall das Verfahren ein, dass er von den termini technici der alten Metriker sagt, sie passen nicht für die darunter begriffenen einzelnen Metra — einen wirklichen Nachweis dafür ist er freilich schuldig geblieben. Es ist dies eine gar voreilige Kritik der metrischen Tradition, deren letzter Grund kein anderer ist als der, dass Gottfried Hermann die Kategorien der Metriker zu kritisiren unternimmt, wo ihm der Begriff, den die Alten mit jenen Kategorien verbinden, noch völlig unverständlich geblieben ist, — sagen wir es geradezu, dass ihm die antike Theorie der *πολυσχημάτιστα*, der *ἀσυνάρτητα*, der *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* noch viel unklarer geblieben ist, als die Takttheorie des Aristoxenus. Der einzige Punkt, wo Hermanns Kritik der alten metrischen Tradition gerechtfertigt ist, sind die von ihm selber als Logaöden oder Choriamben aufgefassten *ἀντισπαστικά* und *ἰωνικὰ μικτά* der Alten. Aber auch hier sollte sein wohlerworbenes Verdienst sofort durch einen dasselbe aufwiegenden Irrthum geschmälert werden. Die bei den späteren Metrikern übliche antispastische Messung der Logaöden hat nämlich Hermann glücklich beseitigt, dafür wird aber die antispastische Messung — den Metrikern der älteren Zeit war sie nachweislich unbekannt, sie ist erst eine Neuerung des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts — in anderer Weise von ihm den Metren der Alten octroiirt: antispastisch nämlich soll nach Hermann eine bestimmte Klasse von Metren sein, welche die alten Metriker ganz richtig unter der Kategorie der Asynarteten begreifen. In ähnlicher Weise wie die sogenannten *metra mixta et composita* mussten sich nun auch die *metra simplicia* der Alten die übereilte Kritik Hermanns gefallen lassen. Nach antiker Ueberlieferung ist der *κύριος πούς* des päonischen Metrums ein Kretikus, welcher die Auflösung zum 1. und 4. Päon verstattet; das päonische Metrum selber ist meistentheils akatalektisch gebildet. Dies Alles erklärt Hermann für irrig, freilich ohne auch hier einen Grund anzugeben. Das päonische Metrum soll nämlich nur einen Päon, niemals einen Kretikus zulassen, der Ausgang desselben soll nur katalektisch, niemals akatalektisch sein, denn der den päonischen Vers schliessende Kretikus ist nach Hermann kein Kretikus, sondern vielmehr die daktylische Katalexis eines ersten Päons mit auslautender *syllaba anceps.* Und während Hephaestion cap. 13 lehrt: *τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει τρία, τό τε παιωνικόν ...*, lehrt Hermann gerade das Gegentheil: das kretische Metrum ist keine Species des päonischen, sondern ein von diesem ganz verschiedener Rhythmus, der so wenig wie der daktylische mit dem päonischen Gemeinschaft hat; Beweise verschmäht er auch hier. Und so finden sich denn die Nomenclaturen der alten Metriker

fast sämmtlich auch in der Hermannschen Metrik wieder, aber Hermann hat sich die Freiheit genommen, sie in einer ganz andern Weise zu gebrauchen. Bemerkenswerth ist bei diesen Umkehrungen des Sinnes auch der von den Metrikern zur Bezeichnung für die Masseinheit der monopodischen und dipodischen Messung gebrauchte Ausdruck *βάσις*, dem Hermann ungerechter Weise die ihm seit alter Zeit zukommende Function geraubt hat, weil er damit die angeblichen zwei *arses nudae* am Anfange logaödischer und daktylischer Reihen passend bezeichnen zu müssen glaubt.

So unverdient aber auch die Vorwürfe sind, mit denen G. Hermann die Tradition der alten Metriker überschüttet, so haben sie doch willigen Widerhall gefunden, so dass es fast zum guten Ton zu gehören schien, den Hephaestion aufs gründlichste zu verachten — nur etwa die Fragmentensammler nahmen ihn noch zur Hand, um die von ihm gegebenen metrischen Beispiele der griechischen Dramatiker und Lyriker auszubeuten. Auch Boeckh hat von den alten Metrikern einen möglichst schlechten Begriff: Aristoxenus gehört nach ihm einer Periode des Alterthums an, welche der Blüthezeit der musischen Kunst noch nahe stand, und die von den alten Dichtern befolgten rhythmischen Normen hätten sich bis dahin noch in ungetrübter Reinheit und Treue erhalten; ganz anders aber verhalte es sich mit den Metrikern, welche nichts anderes seien als Grammatiker, die in der alexandrinischen und in der römischen Kaiserzeit lediglich aus den Texteswort en der alten Dichter ohne irgend welche Tradition aus besserer Zeit ihre metrischen Regeln so gut sie können abstrahiren. Da würde es also mit dem System der griechischen Metriker genau dieselbe Bewandtniss haben wie mit dem metrischen System Hermanns. Es ist ein Glück, dass Boeckh seiner Ansicht von der Werthlosigkeit der metrischen Tradition wenigstens einmal inconsequent geworden ist, denn dieser Inconsequenz verdankt die moderne Wissenschaft der Metrik einen der schönsten Fortschritte, den sie gemacht hat. Es ist dies der von Hephaestion und Anderen überlieferte Satz, dass der Vers oder vielmehr das *μέτρον* (denn der Vers oder der *στίχος* ist in der Terminologie der Metriker nur eine bestimmte Species des *μέτρον*), nicht blos auf eine *syllaba anceps*, sondern auch überall auf eine *τελεία λέξις*, d. h. auf ein volles Wort ausgeht, dass also da, wo eine Wortbrechung stattfindet, ein Versende nicht stattfinden kann. Durch die Herbeiziehung und Festhaltung dieses Satzes hat Boeckh die frühere Verabtheilung in den Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker auf feste Normen zurückgeführt und dem Schwanken der handschriftlichen Ueberlieferung und der Willkür früherer Herausgeber ein für alle Mal ein Ende gemacht. Gottfried Hermann ist in seiner Geringschätzung der Metriker leider conse-

quenter als Boeckh und will jenen Satz vom Versende ebenso wenig, wie der gesammten übrigen metrischen Tradition irgend welche Autorität zuerkennen, aber seine Polemik gegen die darauf basirte Versabtheilung Boeckhs hat sich als fruchtlos erwiesen und sein Nothbehelf der „gebundenen und nicht gebundenen Verse" hat wohl nur wenig Beifall gewinnen können.

Man hätte denken sollen, dass dieser wichtige Fund für Boeckh eine hinreichende Veranlassung gewesen wäre, um auch sonst den Metrikern eine grössere Theilnahme zuzuwenden und auch ihre übrigen Lehrsätze mit grösserer Unparteilichkeit, als dies Hermann gethan, zu beachten und insbesondere noch so manche bei ihnen enthaltene Notizen, welche Hermann völlig unberührt gelassen, wieder hervorzuziehen. Aber mit Ausnahme jener τελεία λέξις am Ende des Verses behält Boeckh den Metrikern gegenüber ganz und gar den Hermannschen Standpunkt bei; die ehrwürdigen Asynarteten müssen sich auch bei Boeckh die ihnen von Hermann nach Bentleys Vorgange zuerkannte Umkehrung der alten Bedeutung gefallen lassen; von den verschiedenen Arten der Apothesis wird blos die akatalektische und katalektische anerkannt, die brachykatalektische und hyperkatalektische als unnütz verworfen, die dikatalektische und prokatalektische Bildung bleibt mit Vergessenheit bedeckt, die Basis im Sinne der Alten kommt auch hier nicht zu ihrem Recht, sondern muss, wie Hermann will, zur Bezeichnung des iambischen, trochäischen, spondeischen Anlautes der Logaöden dienen, und wenn Boeckh auch die rhythmische Geltung dieses Anlautes anders bestimmt, so findet er doch gerade bei dieser sogenannten Basis die von Hermann vorgenommene Verwendung des alten Wortes ganz vortrefflich, dergestalt dass er auch den spondeischen Anlaut trochäischer Metra als Basis im Hermannschen Sinne hinstellt. Die antispastische Messung der Logaöden sieht er als durch Hermann beseitigt an. Er stimmt ihm zwar nicht bei, wenn dieser den alten Metrikern entgegen eine bestimmte Klasse von iambischen Versen asynartetischer Bildung als Metra des antispastischen Rhythmus auffasst, aber auch Boeckh ist nicht gesonnen, die Kategorie der Antispaste für die Metrik gänzlich aufzugeben, und insbesondere sind es die Dochmien, aus welchen Boeckh ein eigenes antispastisches Metrum constituirt, indem er sie nicht, wie es die älteren wollen, als eine Verbindung des iambischen und päonischen Taktes, sondern in Uebereinstimmung mit der erst im zweiten christl. Jahrh. aufgekommenen Theorie der späteren Metriker für einen aus einem Antispasten und einer langen Ictussilbe bestehenden Rhythmus erklärt.

So nimmt denn zwar das Boeckhsche System der Metrik insofern einen von dem Hermannschen System durchaus verschiedenen Standpunkt ein, als es die rhythmische Tradition der Alten überall zur

nothwendigen Grundlage macht, und der hierdurch gewonnene Fortschritt ist in der That ein ausserordentlich grosser; aber was die Herbeiziehung der metrischen Tradition der Alten betrifft, so ist diese von Boeckh ebenso wenig wie von Hermann verwerthet — oder vielmehr es hat hier Boeckh mit Ausnahme des Satzes von der *τελεία λέξις* nur die ganz vulgären Kategorien aufgenommen, welchen Hermann seine Approbation nicht versagt hat. Es war in der That etwas Schweres, des Gefühles der Verachtung, welches man nach dem von Hermann gefällten Verdammungsurtheile den alten Metrikern gegenüber empfinden musste, Herr zu werden. Und doch ist diese Verachtung eine völlig unverdiente. Von dem Augenblick an, wo man die Doctrin der alten Metriker in ihrem ganzen Zusammenhange und in allen ihren Einzelheiten kennen gelernt haben wird, wird man die an ihnen begangenen Unbilden widerrufen und in ihnen eine die Rhythmiker ergänzende Quelle unserer Kenntniss der antiken Metrik erblicken müssen.

Weit entfernt den Rhythmikern zu widersprechen, bilden vielmehr die Grundzüge der rhythmischen Tradition das Fundament für das antike System der Metrik. Und gar vieles von dem in dem letzteren Enthaltene kommt nur dadurch zu seiner endgültigen Erklärung, dass man die scheinbar abgerissenen Fäden erkennt, welche von Aristoxenus und überhaupt von der Rhythmik der älteren Zeit zu den einzelnen Kategorien der Metriker hinüber führen. Ich glaube den unumstösslichen Nachweis geliefert zu haben, dass das System der Metriker mit nichten als eine blosse Reflexion der lediglich auf die Dichtertexte beschränkten Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit anzusehen ist, dass vielmehr die in den musischen Kunstschulen der alten Zeit ausgebildete rhythmisch-metrische Theorie keineswegs mit dem Ende jener älteren Zeit ganz und gar zu Grunde gegangen ist, sondern sich zum guten Theile in die alexandrinische Zeit hineinvererbt und hier in ihrem letzten Niederschlage von den alexandrinischen Grammatikern benutzt ist, als sie das uns überkommene metrische System aufbauten. Freilich findet sich in diesem Systeme manche Auffassung, die nicht mehr auf jener alten rhythmisch-metrischen Tradition beruht, sondern darin ihren Grund hat, dass jene Grammatiker irgend eine metrische Erscheinung nach unrichtiger Analogie unter einer Kategorie begriffen, welcher sie nur der äusseren Silbenbeschaffenheit, aber nicht dem rhythmischen Werthe der Silben nach angehören kann. Fügen wir noch hinzu, dass auch noch die Metriker des zweiten christl. Jahrh. ihrem Streben etwas Neues zu finden nachgegeben[1], z. B. zu der aus der alexandrinischen Zeit herrührenden metrischen Kategorie auch noch ein antispastisches Metrum hinzugefügt haben, so ist hiermit der Standpunkt, welchen wir gegen-

über der uns überkommenen rhythmischen Tradition einzunehmen haben, hinlänglich bezeichnet. Das Meiste nämlich von demjenigen, was uns die Metriker überliefern, ist ein Rest der aus der alten Zeit stammenden rhythmisch-metrischen Tradition und alles dies hat für uns dieselbe Autorität, wie die Sätze der Rhythmiker; die zu jenem alten Fundamente hinzugekommenen Neuerungen erweisen sich als solche dadurch, dass sie mit den Berichten der Rhythmiker nicht im Einklange stehen, und eine wissenschaftliche Bearbeitung der Metrik findet daran kein anderes als blos ein historisches Interesse.

Mit diesen aus der zweiten Auflage herübergenommenen Bemerkungen ist das Verhältniss, in welchem die Hermannsche und die Boeckhsche Theorie der antiken Metrik zur metrischen und rythmischen Tradition des Alterthums steht, so gut es in der Kürze geschehen kann, angegeben. Die dritte Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik der Griechen sucht noch mehr, als es in der ersten uud zweiten Auflage geschah, das ganze metrische System auf die alte Tradition zurückzuführen. Von der zweiten Auflage unterscheidet sie sich hauptsächlich durch folgende Punkte:

1) Sie geht davon aus, dass es in der griechischen Poesie gesungene und gesagte Verse gab, jene dem Melos, diese der Lexis (Declamation, Recitation) angehörig. Was das zweite Buch der Aristoxenischen Rythmik über drei-, vier-, fünfzeitige Versfüsse, über rationale und irrationale Versfüsse, über Ausdehnung der rhythmischen Reihen lehrt, bezieht sich Alles auf die gesungenen, nicht auf die recitirten Verse. Der kyklische Versfuss dagegen, welchen wir nur durch Dionysius von Halikarnass kennen, gehört nicht den gesungenen Versen, sondern bloss den gesagten an.

2) Als oberste Kategorie der antiken Metra statuirt sie der alten metrischen Tradition folgend die *μέτρα τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* und die *μέτρα τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*; innerhalb der ersten Kategorie sind wiederum *μέτρα συναρτητικά* und *μέτρα συνάρτητα* zu scheiden. Die *μέτρα ἀσυνάρτητα καθαρά* wurden in der ersten Auflage, hin und wieder auch in der zweiten als synkopirte Metra bezeichnet.

3) Der von der Prosodie handelnde Abschnitt ist für die dritte Auflage der allgemeinen Metrik von dem Verfasser der Sophokleischen Cantica und der griechisch-römischen Metrik in Iwan Müllers Handbuch der classischen Alterthumskunde, von Professor Hugo Gleditsch, neu bearbeitet worden.

Für diese freundliche Betheiligung an der dritten Auflage der allgemeinen Metrik sage ich meinem alten Freunde Gleditsch herzlichen Dank. Dank sage ich auch Herrn Professor Wilhelm Studemund

in Breslau, welcher sich der Correctur des Buches in aufopfernd uneigennütziger Weise angenommen hat.

Vor allem aber fühle ich mich gedrungen dem hochgeschätzten vielseitigen Gelehrten meinen warmen Dank zu wiederholen, ohne dessen Scharfsinn eine energische Verwendung der Aristoxenischen Fragmente für die griechische Metrik unmöglich gewesen wäre. Wie ich schon früher ausgesprochen: zu dem Guten, was im ersten Bande der ersten Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik enthalten war, hat H. Weil, damals in Besançon, gegenwärtig in Paris, das Beste hinzugefügt, indem seine Recension dieses Buches uns belehrte, was unter den „grossen" Takten der Aristoxenischen Rhythmik zu verstehen ist. Weils Interesse ist auch unseren weiteren Arbeiten über griechische Metrik treu geblieben. Der verehrte Mann wird es als keine Untreue von meiner Seite ansehen, dass ich das von ihm aufgestellte Gesetz über den Zusammenhang der Takt-Megethe mit der Anzahl der Semeia, durch Baumgarts Auseinandersetzung veranlasst, im ersten Bande dieser dritten Auflage modificiren musste. Eben daselbst war ich gegen H. Weil zu polemisiren gezwungen bezüglich einer in der Recension meiner Aristoxenus-Ausgabe von ihm dargelegten Auffassung der *συνεχής* und *διαστηματικὴ τῆς φωνῆς κίνησις*: für die Theorie der griechischen Metrik sind diese beiden Kategorien des Aristoxenus zu wichtig, als dass nicht auch das vorliegende Buch denselben eine gründliche Beachtung zu widmen hätte.

Eine Recension, welche von Herrn C. v. Jan in die Wochenschrift für klassische Philologie über die dritte Auflage der griechischen Rhythmik eingesandt ist, schliesst mit den Worten: „Die dritte Auflage der Rhythmik enthält somit unter dem was sie Neues bietet wenig, was vor einer strengen Kritik wird bestehen können." Ich denke, mit diesem „Neuen" gerade so in meinem Rechte zu sein wie mit meiner von Jan so lebhaft bekämpften Auffassung der Ptolemäischen Theseis und der darauf basirten Quinten- und Terzentonarten der alten griechischen Musik. Wenn auch deutsche Fachmusiker und musikalisch gebildete Philologen dem Herrn von Jan beistimmten, dass die Terzenschlüsse unmöglich und die Quintenschlüsse nicht viel wahrscheinlicher seien, so erfreue ich mich jetzt der Zustimmung, welche der Berliner Musikprofessor Dr. Phil. Julius Alsleben in seiner Besprechung der dritten Aufl. meiner griechischen Harmonik jenen meinen Auffassungen hat zu Theil werden lassen: „Um mich von dem eigentlichen Zwecke nicht zu weit zu entfernen, unterlasse ich es, die nach philologischer, historischer und ästhetischer Seite hin hoch bedeutenden früheren Werke Westphals näher zu erwähnen. Unter denen mir genauer bekannt gewordenen hat aber keines meine Aufmerksamkeit und mein Interesse so gefesselt, als

die 'Harmonik und Melopöie', die uns das eigentliche Wesen der altgriechischen Tonarten, Tonleitern, Intervalle, nach theoretischer wie historischer Hinsicht aus den Quellen in überzeugender Klarheit darstellt. Umfassende Kenntniss aller, man dürfte sagen, auch der entlegensten Quellen, der echt philologische Scharfsinn, der auch nicht das kleinste sich darbietende Fragment, ja kein Wörtchen, keine Partikel ohne gründliche Durchforschung vorüberziehen lässt, dazu ein wirklich gesunder, musikalischer Sinn, der auch den Abweichungen von der Schulregel sein Ohr und Auge nicht verschlossen hat, ermöglichen es dem Verfasser, seine ärgsten Widersacher ⟨C. v. Jan und die von diesem in Chrysanders Musikzeitung 1878 Nr. 47 namhaft gemachten Musikgelehrten⟩ ohne Mühe aus dem Sattel zu heben, die aber, welche ihm in Würdigung seiner hohen Bedeutung als massvolle Gegner entgegentreten, durch sachliche Erwägung des Für und Wider, wie ich hoffe, leicht von der Richtigkeit seiner Ansichten zu überzeugen.“ Meine so sehr verketzerten Auffassungen der griechischen Harmonik, welche zum ersten Male in der ersten Auflage meiner griechischen Harmonik ausgesprochen waren, basirten auf der Interpretation der Ptolemäischen Theseis und auf der in der Platonischen Republik gegebenen Darstellung der griechischen Harmonien. Namentlich was Ptolemäus überliefert, erfordert ein recht mühevolles Studium, dem sich die meisten nicht unterziehen mochten. Wer davor zurück schreckt, wird sich freilich mit den von mir aus Ptolemäus gezogenen Ergebnissen nicht befreunden können. Das im Vorausgehenden wiederholte Urtheil des in den weitesten Kreisen bekannten Berliner Gelehrten, welcher zugleich Philologe und Musiker von Fach ist, gibt mir die Hoffnung, dass auch andere die Scheu vor einem gründlichen Studium der Ptolemäischen Onomasie überwinden werden, selbst mein unermüdlicher Widersacher C. v. Jan, wenn ihm anders die griechische Harmonik wirklich am Herzen liegt.

Bezüglich der von dem nämlichen Gelehrten in seiner Recension der dritten Auflage meiner griechischen Rhythmik bekämpften Interpretation der Aristoxenischen *χρόνοι ποδικοί* und *χρόνοι ῥυθμοποιίας* gebe ich es um so lieber auf, seine Ansicht zu berichtigen, als die Musikalische Wochenschrift in der Neujahrs-Nummer d. J. 1886 den Aufsatz eines gründlichen Musikforschers: „Das Wesen der Aristoxenisch-Westphalschen Rhythmik“ veröffentlichte, welcher jene meine Auffassungen für die Rhythmisirung einer Weberschen Composition zu Grunde legt. Stimmt Herr von Stockhausen meiner Auffassung der Aristoxenischen Rhythmik zu, so darf ich der des Herrn C. v. Jan immerhin entbehren. Ihn zu überzeugen scheint meine Kräfte zu übersteigen. Seine Berufung auf eine strenge Kritik, vor welcher das Neue, was in der dritten Auflage der griechischen Rhythmik geboten werde, nicht bestehen

könne, legt mir die nicht angenehme Verpflichtung auf, dieselben Sätze der Aristoxenischen Rhythmik noch einmal in dieser allgemeinen Theorie der griechischen Metrik zu besprechen, nicht sowohl für Herrn C. v. Jan, den zu überzeugen ich hiermit aufgebe, als vielmehr für diejenigen Philologen, welche der griechischen Metrik ein besonderes Interesse zuwenden. Doch kann ich nicht umhin mit der jüngst erschienenen v. Jan'schen Recension der dritten Aufl. meiner griechischen Harmonik und Melopöie mich hier eingehend zu beschäftigen, indem ich dem Vorworte zur allgemeinen Metrik ein Nachwort zur Harmonik und Melopöie hinzufüge. Die dem Vorworte ursprünglich zugedachte Erörterung einiger die griechischen Metriker betreffenden Punkte muss ich nun auf eine andere Gelegenheit vorbehalten.

Die dritte Auflage der griechischen Rhythmik enthält die Mittheilung, dass dem die griechische Metrik darstellenden dritten Bande durch Rossbach eine gänzliche Umarbeitung zu Theil werden solle. Die Darstellung der „allgemeinen Metrik" habe ich selbst unter Beihülfe unseres ehemaligen Schülers Professor H. Gleditsch übernommen. Rossbach wird „die specielle Metrik der Griechen" als zweite Abtheilung des dritten Bandes alsbald nachfolgen lassen. Der zweiten Abtheilung wird ein alphabetisches Register über den dritten Band beigegeben sein, ebenso auch die Nachträge, welche zur allgemeinen Metrik, namentlich dem dritten Capitel derselben gehören.

Bückeburg.
Im zweiten Jahre des deutschen Kolonienreiches.

Rudolf Westphal.

Nachwort

zum zweiten Bande.

Die Recension meiner griechischen Harmonik und Melopöie dritter Auflage, welche Dr. C. von Jan in Nr. 7 des vierten Jahrganges der Wochenschrift für classische Philologie veröffentlicht hat, findet in meinem Buche Alles tadelnswerth, ausser was ich einer damals noch ungedruckten Arbeit des Herrn Dr. Demetrios Sakellarios zu Athen entnommen hatte. Es ist die Ansicht meines Gegners, dass sich jede neue Auflage des Buches verschlechtert habe. Denn von der ersten 1863 erschienenen Ausgabe beginnt C. v. Jan's in den neuen Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik 1864 S. 587 veröffentlichte Recension mit den Worten: „Von dem schon lange erwarteten zweiten Bande der Rossbach-Westphalschen Metrik ist endlich die erste Abtheilung unter dem vorstehenden Titel erschienen und gewiss an vielen Orten mit lebhafter Freude begrüsst worden. Das Buch bleibt hinter den gehegten Erwartungen nicht zurück, sondern das grosse schöpferische Talent des Vf. bekundet sich hier noch augenscheinlicher als in seinen früheren Werken. Die spärlich vorhandenen Nachrichten über die Musik der alten Griechen sind hier mit so grosser Umsicht und so allseitiger Combination benutzt, dass dieser Zweig der Wissenschaft, für den seit dem J. 1847 nichts Erhebliches mehr geleistet worden war, jetzt auf einmal einen ungeheuren Fortschritt gemacht hat". Im J. 1847 waren Friedrich Bellermanns „Tonleitern und Musiknoten der Griechen" erschienen, eine Arbeit, welche endgültig feststellte, wie die Notenverzeichnisse des Alypius u. s. w. in unsere modernen Noten zu übertragen sind, nachdem derselbe Forscher in seinen „Hymnen des Dionysius und Mesomedes" 1840 und in seiner Ausgabe des „Anonymus de musica" 1841 die sämmtlichen handschriftlich auf uns gekommenen Denkmäler der griechischen Vocal- und Instrumentalmusik veröffentlicht hatte Auf dem von Friedrich Bellermann mit grossem Glücke eingeschlagenen Wege kritischer Quellenforschung

meine Studien über griechische Musik weiter zu führen hielt ich für meine unerlässliche Aufgabe. In folgenden Punkten glaubte meine erste Ausgabe der griechischen Harmonik und Melopöie einen Fortschritt über Bellermann hinaus gemacht zu haben:

1) Nach Bellermanns Auffassung war die gesammte Musik der Griechen eine unisone, war lediglich auf die Melodie beschränkt, ohne dass von einer Harmoniesirung der Melodie die Rede sein könne. Bellermann hatte ein im Plutarchischen Musikdialoge erhaltenes Fragment des Aristoxenus übersehen, aus welchem klar hervorgeht, dass schon in der archaischen Epoche der griechischen Musik das Melos des Kitharoden von einer heterophonen Instrumentalstimme begleitet wurde.

2) Ausser diesem die heterophone Instrumentalbegleitung der griechischen Melodiestimme bezeugenden Fragmente des Aristoxenus zog die erste Aufl. meiner griechischen Harmonik das von der prävalirenden Bedeutung der griechische *μέση* handelnde Aristotelische Problem 19,20 in den Kreis unserer Musikquellen und folgerte daraus, dass die *μέση*, welche dem Aristotelischen Berichte zufolge auf dem Saiteninstrumente häufiger als jeder andere Klang, regelmässig aber als Schlussklang einer Melopöie angeschlagen werde, in der griechischen Musik dieselbe Function wie in der modernen Musik die Tonica haben musste. Unabhängig von meinem Buche folgerte die in demselben Jahre erscheinende „Lehre von den Tonempfindungen von H. Helmholtz“ aus dem Aristotelischen Mesen-Probleme, dass in ihm „die ästhetische Bedeutung einer Tonica, als welche hier die Mese genannt wird, so gut beschrieben ist, als es nur irgend geschehen kann. . . Wenn nun die Mese der Tonica entspricht, so muss deren Unterquarte, die Hypate, die Bedeutung der Dominante haben.“

3) In diesem Aristotelischen Probleme kann unter der Mese nicht derjenige Klang verstanden sein, welcher nach den in Bellermann's Tonleitern und Musiknoten zu Grunde gelegten Notenscalen des Alypius u. s. w. den Namen „Mese“ führt. Ausser der bei Alypius u. s. w. vorkommenden Onomasie der Klänge, deren sich Aristoxenus in den auf uns gekommenen Abschnitten seiner Harmonik durchgehends und ausschliesslich bedient, kommt in der Harmonik des Ptolemaeus noch eine andere Onomasie der Klänge vor, welche von diesem als thetische Onomasie bezeichnet wird. Bellermann's Anonymus hatte in einer Anmerkung den Unterschied von *θέσις* und *δύναμις* kürzlich herbeigezogen, aber ohne auf die von Ptolemaeus aufgestellten thetischen Klangverzeichnisse einzugehen nicht richtig zu interpretiren vermocht. Vielmehr ist die thetische Mese, jenachdem die Octavengattung eine Dorische, Phrygische oder Lydische ist, ein verschiedener Klang, stets identisch mit der Tonica der betreffenden Octavengattung.

	Hypate meson	Parhypate meson	Lichanos meson	Mese	Paramese	Trite diezeugmenon	Paranete diezeugmenon	Nete diezeugmenon
Dorische Octavenart:	e	f	g	a	h	c	d	e
Phrygische:	d	e	f	g	a	h	c	d
Lydische:	c	d	e	f	g	a	h	c
	Dominante			Tonica		Mediante		Dominante

C. von Jan's Recension der ersten Aufl. hat die Freundlichkeit auf S. 590. 591 ausdrücklich zu versichern:

„Ich gebe nach der im § 9 ⟨„über die thetische Onomasie"⟩ geführten Deduction gern zu, dass die ⟨thetische⟩ Mese der eigentliche Grundton der Octavengattung sei:

die Dorische Tonart ist eine Reihe von e zu e mit dem Grundton a,
die Lydische ist nicht C-Dur, sondern die Reihe von c zu c mit dem Grundton f,
die Phrygische Octave ist die Reihe von d zu d mit der Tonica g (S. 591).
Ich gebe auch die auf S. 512 ff. des Buches bewiesene Mehrstimmigkeit der Begleitung zu" (S. 590):
„Nicht zugeben aber kann ich den von W. statuirten Quartenschluss, wonach das Tonstück in der Begleitung mit der Mese (Dorisch z. B. a), im Gesang dagegen mit der Hypate (dem tieferen e) schliessen soll. Wer sagt uns denn, dass ein Stück im Gesange immer mit dem tiefsten Ton ⟨!⟩ schliessen müsse? Die von Bellermann herausgegebenen Weisen beweisen das Gegentheil, dass nämlich der Gang der Melodie auch unterhalb des Grundtones schliessen kann, wie die plagalischen Tonleitern des Mittelalters. Ich glaube demnach, dass auch die Melodie, nicht bloss die Begleitung in der Regel auf der Mese schloss und dass der S. 122 sogenannte plagalische Bau der Melodie viel entschiedener festzuhalten ist, als es der Vf. gethan hat. Die Dorische Tonart ist eine Reihe von e zu e mit dem Grundton a, die Lydische ist nicht C-Dur, sondern die Reihe von c zu c mit dem Grundton f, die Phrygische von d zu d mit der Tonica g, und der Gesang wird so gut wie die Begleitung gewöhnlich mit dem Grundton geschlossen haben."

Diese in C. v. Jan's so überaus freundlichen Recension meiner griechischen Harmonik vorkommenden Sätze waren es, die mich zum ersten Male bedenklich machten, ob ich mich auf das Urtheil meines Recensenten verlassen könne. In jedem der zwei von Bellermann herausgegebenen Dorischen Hymnen schliesst die Melodiestimme in

der Hypate meson, nicht in der Mese ab. Indem sich C. v. Jan auf die Hymnen beruft, sagt er: „ich glaube demnach, dass nicht bloss die Begleitung, sondern auch die Melodiestimme in der Regel auf die Mese schloss. Dies „ich glaube demnach“ verrieth mir, dass mein Recensent — bei all' seinem Interesse für die griechische Musik und bei einem entschieden guten Willen — aus der Ueberlieferung der alten Musikquellen recht sonderbare Consequenzen zu ziehen nicht abgeneigt ist. Die Worte „ich glaube demnach“ hielt ich anfänglich für einen Druckfehler, für „ich glaube dennoch“. Herr C. v. Jan hätte sagen müssen: „Obwohl die beiden überlieferten Dorischen Hymnen auf die Muse und auf Helios — es sind die einzigen Reste Dorischer Melodien, welche uns aus der griechischen Vocalmusik überkommen sind — in der Melodiestimme auf die Hypate meson ausgehen, so glaube ich dennoch, dass die Melodiestimme in der Regel auf die Mese ausging“; oder: „Trotz der alten Ueberlieferung der Quellen, nach welcher die Dorische Melodie ausnahmslos in der Hypate schliesst, will ich dennoch lieber annehmen, dass die Mese den Melodieschluss bildete, weil ich es für unmöglich halte, dass ein griechisches Musikstück mit einem durch Melodie und Instrumentalbegleitung bewirkten Quartenintervalle hätte schliessen können.“ Ein solcher Schluss eines Musikstückes, der nach unserem modernen Empfinden eine entschiedene Dissonanz ist, würde in den Augen des Herrn C. v. Jan ein zu grosser Vorwurf für die griechische Musik sein, um nicht den alten Quellen zum Trotz kühn die Behauptung zu wagen:

> „der Gesang wird so gut wie die Begleitung auf dem Grundtone geschlossen haben.“

Aber mein Recensent sagt nicht, „ich glaube dennoch“, sondern er sagt, „ich glaube demnach“, als ob die überlieferten Dorischen Melodien zu diesem Glauben veranlassen müssten. „Ich glaube dennoch“ wäre wenigstens kein Verstoss gegen die Logik gewesen. „Ich glaube demnach“ lässt vermuthen, dass es bei meinem Recensenten mit der Logik wunderlich bestellt ist.

Nach den Worten „der Gesang wird so gut wie die Begleitung auf dem Grundtone geschlossen haben“, fährt mein Recensent fort:

„Ganz entschieden irrig aber ist die im Abschnitt von der Melopöie (Kap. 9) durchgeführte Hypothese von einem Schlusse der Melodie in der Terz, welcher das eigenthümliche der syntonolydischen, einer mit a schliessenden F-Leiter ohne Vorzeichnung, und der syntonoiastischen, einer mit h schliessenden G-Leiter ohne Vorzeichnung gewesen sein soll. Die grosse sowohl als die kleine Terz gilt im Alterthum für eine Dissonanz; an der einzigen Stelle, wo der grossen Terz eine Art Mittelstellung zwischen Consonanz und Dissonanz eingeräumt wird (Gaud. 11), ist sie mit dem abscheulichen Tritonus (der übermässigen

Quarte f—h) zusammen genannt. Noch im späten Mittelalter galt ja ein Schlussaccord mit der blossen Quinte für viel reiner als einer mit Terz und Quinte, und erst der neueren Zeit war es vorbehalten, das romantische Terzenintervall zur Geltung zu bringen. Wenn nun aber in einem Musikbeispiele des Anonymus die Melodie auf der Terz zu schliessen scheint, so muss dies Stück, wenn wir uns nicht etwa in Annahme der Tonart irren, entweder unvollständig überliefert sein oder aus einer Zeit stammen, die den Gebrauch des classischen Alterthums gänzlich aufgegeben hatte. Hypothesen, wie die am Schluss des Buches aufgestellte von einem System von Tonarten mit Primen-, Terzen- und Quintenschluss, entbehren aller positiven Grundlage."

Ungeachtet des von meinem Recensenten gegen meine Auffassung der griechischen Musik mehrfach eingelegten Protestes, dass die von mir für die griechischen Octavengattungen statuirten Ausgänge in der Quinte höchst unwahrscheinlich, die Ausgänge in den Terz dagegen ganz unmöglich seien, musste ich fortfahren, auch für die folgenden Auflagen der griechischen Harmonik und Melopöie, an der quellenmässigen Ueberlieferung und somit an meiner Aufstellung der griechischen Primen-, Quinten- und Terzenschlüsse festzuhalten. Auch diesen späteren Auflagen widmete Dr. C. v. Jan eine kritisirende Besprechung.

C. v. Jan's Recension der zweiten Aufl. meiner griech. Harm. und Melopöie ist mir gegenwärtig nicht zur Hand. Ich las sie während meines Aufenthaltes in Moskau und habe nicht mehr in Erinnerung behalten, was in jener Recension über meine Auffassung der thetischen Onomasie gesagt ist. Nur dies eine vermag ich mit Sicherheit anzugeben, dass Herr C. v. Jan, obwohl er das Buch recensirte, die demselben beigegebene Tabelle, auf welcher ich die Theseis und Dynameis des Ptolemaeus durch Farbendruck veranschaulichte, übersehen hat. Dies kam gelegentlich einer Recension meiner Aristoxenus-Ausgabe in der Calvaryschen Zeitschrift zur Sprache. Meine Aristoxenus-Ausgabe hatte sich darauf berufen, dass, während ich in Russland war, F. A. Gevaert in seiner 1875 und 1880 herausgegebenen Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité als entschiedener Anhänger meiner Auffassung der griechischen Musik sich zeigt, dass er meine Anschauungen über die von C. v. Jan als verfehlt bezeichneten Primen-, Quinten- und Terzenschlüsse und über die dynamische und thetische Onomasie des Ptolemaeus zu den seinigen gemacht hat. C. v. Jan leugnete, dass die von Gevaert im ersten Bande seines Werkes (1875) in Farbendruck ausgeführte Tabelle „Les sept échelles tonales selon la doctrine de Ptolémée", eine Reproduction der in der zweiten Aufl. der Rossbach-Westphalschen Metrik (1867. 1868) enthaltenen, in Farbendruck ausgeführten Tabelle „Die sieben Ptolemaeischen *συστήματα τέλεια*

κατὰ δύναμιν und *κατὰ θέσιν*“, sei; er habe überhaupt diese Tabelle des zweiten Theils der Rossbach-Westphalschen Metrik nicht zu Gesicht bekommen. Auch in einem an den Verleger des Buches gerichteten Briefe stellte er das Vorhandensein einer solchen Tabelle in Abrede. Es musste ihm ein Exemplar der Tabelle durch die Verlagshandlung zugestellt werden. Und doch hatte er schon mindestens ein Decennium früher eine Recension des Buches verfasst!

Um dieselbe Tabelle handelt es sich nun auch in der jüngst erschienenen Recension, welche C. v. Jan über die dritte Aufl. meiner Harmonik und Melopöie in der Wochenschrift für classische Philologie, herausgegeben von Georg Andresen und Hermann Heller 1887 Nr. 7. 8 veröffentlicht hat. Bezüglich der thetischen Onomasie des Ptolemaeus sagt dort C. v. Jan:

> Die Tabelle der Ptolemaeischen Onomasie, welche der Vf. der zweiten Auflage der Harmonik beigab, huldigte derselben Auffassung, wie Bellermann, Ziegler, Gevaert und Referent sie vertraten: in den seit 1883 erschienenen Schriften hat jedoch der Vf. diese Auffassung wieder aufgegeben. Mit seiner Erklärung steht er jetzt allein.“

Die Theseis und Dynameis (d. i. die thetischen und dynamischen Klänge) der von Ptolemaeus statuirten sieben Tonoi waren dort z. B. für den Tonos Lydios (den F. Bellermann unserer Transpositionsscala mit einem b gleichstellt) folgendermassen angegeben:

Dynameis							
Parhyp. hyp.	Lichanos hyp.	Hypate mes.	Parhypate mes.	Lichanos mes.	Mese	Paramese	Trite diez.
f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*
Hypate mes.	Parhypate mes.	Lichanos mes.	Mese	Paramese	Trite diez.	Paranete diez.	Nete diez.
Theseis							

Die sämmtlichen auf uns gekommenen Musikreste der Griechen, sowohl der Vocal- wie der Instrumentalmusik sind in dem hier vorstehenden Tonos Lydios (Transpositionsscala mit einem b) geschrieben, in welchem die thetischen Klänge der Lydischen, Phrygischen, Dorischen Octave folgende sind:

	Lyd.	Phry.	Dor.
8. Thet. Nete	f	g	a
7. Thet. Paramese	e	f	g
6. Thet. Trite	d	e	f
5. Thet. Paramese	c	d	e
4. Thet. Mese	*b*	c	*d*
3. Thet. Lichanos	a	b	c
2. Thet. Parhypate	g	a	b
1. Thet. Hypate	f	g	a

Wenn mein Recensent die in der dritten Aufl. meiner griechischen Harmonik S. 141 enthaltene Tabelle, die ich der leichteren Fasslichkeit wegen in den Scalen ohne Vorzeichen ausgeführt habe, aus dieser in den Tonos Lydios (mit Einem b) transponiren will, wird er finden, dass die dritte Auflage dieselbe Auffassung der Theseis festhält, wie die zweite Auflage; die erste Auflage gab sie in derselben Transpositionsscala wie die dritte.

Der Recensent der dritten Auflage muss wohl ein sehr oberflächlicher Leser des Buches gewesen sein, sonst hätte er wissen müssen, dass in demselben die thetischen Klänge gerade so aufgefasst sind wie in der ersten und zweiten Aufl. In seiner Recension der ersten Aufl. (Neue Jahrbücher der Philologie und Pädagogik 1864 S. 590. 591) sagte Herr v. Jan: „Ich gebe dem Vf. nach den S. 180 ff. (§ 9 die *συστήματα κατὰ θέσιν* Ptol. Harm. 2, 5 ff.) geführten Deduction gern zu, dass nicht die Hypate oder Nete, sondern die Mese der eigentliche Grundton jeder Octavengattung ist:

> „die Dorische Tonart ist die Reihe von e zu e mit dem Grundton a, die Lydische Tonart ist die Reihe von c zu c mit dem Grundton f, die Phrygische Tonart ist die Reihe von d zu d mit der Tonica g".

Das sind C. v. Jan's eigene Worte. Also

				mese				
Dorisch:	e	f	g	a	h	c	d	e
Lydisch:	c	d	e	f	g	a	h	c
Phrygisch:	d	e	f	g	a	h	c	d

(Die Bezeichnung „mese" steht jeweils über a, f und g.)

Hier erklärt C. v. Jan selber den Ton f und den Ton g für die Mese (Grundton, Tonica) der Lydischen und der Phrygischen Octavengattung. Ist ihm wohl zuzutrauen, dass ihm, obwohl der § 9 der Harmonik erster Aufl., auf welchen sich Herr v. Jan beruft, die Ueberschrift trägt „Die *συστήματα κατὰ θέσιν* nach Ptol. Harm. 2, 5 ff.", nicht zu Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen die thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octav die thetische Mese ist? In seiner Recension der ersten Aufl. bekennt sich C. v. Jan zu derselben Auffassung der Theseis, welche ich auch in der zweiten und ebenso auch in der dritten Aufl. festgehalten habe. So muss ich denn gerechtes Bedenken tragen, ob Herr C. v. Jan weiss, was von mir, was von Gevaert, was von Ziegler unter den Theseis verstanden wird; und wenn er jetzt versichert, die der zweiten Aufl. meiner Harmonik beigelegte Tabelle huldige derselben Auffassung wie Bellermann, Ziegler, Gevaert und Referent sie vertreten, so ist damit in der That Nichts gesagt; denn jene Tabelle stellt zwar auch die

Ansicht Gevaerts dar, hingegen eine von der Bellermannschen und Zieglerschen ganz verschiedene. Auf S. 144 des von ihm recensirten Buches hätte C. v. Jan finden können, wie Bellermann und der sich an Bellermann anschliessende Ziegler die Ptolemaeischen Theseis und Dynameis auffasst. Allem Anschein nach hat der Referent des Buches auch diese Partie desselben beim Lesen zur Seite gelassen und längst wieder vergessen, dass er als Recensent der ersten Auflage meines Buches meine Auffassung der thetischen Onomasie vertrat. Wenn diese gegenwärtig von C. v. Jan wie er versichert, in derselben Weise aufgefasst wird, wie in der zur zweiten Aufl. meiner Harmonik gehörenden Tabelle, so ist C. v. Jan zu derselben Auffassung zurückgekehrt, welche bei seiner Recension der ersten Aufl. von ihm vertreten wurde. Ich zweifle aber, ob ihm zum klaren Bewusstsein gekommen ist, wie er bei der Recension der ersten Aufl. die thetische Mese aufgefasst und was er darunter bei der Recension der dritten Aufl. verstanden hat. Denn wenn Referent die Bellermannsche und Zieglersche Auffassung der thetischen Onomasie mit derjenigen identificirt, welche von der Tabelle des Gevaertischen Buches und der ihr zu Grunde liegenden Tabelle meiner zweiten Aufl. vertreten ist, so liefert C. v. Jan den Beweis, dass er vor Gleichungen wie $x = a = 2a$ nicht zurückschaudert. Der oben S. XXIV angeführte Satz wäre richtig, wenn er lautete:

> Die Tabelle der Ptolemaeischen Onomasie, welche der Verf. der zweiten Auflage der Harmonik beigab, huldigte der Auffassung, wie Gevaert und wie ich (der Ref.) im J. 1864, als ich die erste Auflage recensirte, sie vertrat, — eine Auffassung, welche ich später verliess, weil ich, als Zieglers Besprechung der Westphalschen Arbeit erschien, der Ziegler-Bellermannschen Auffassung der Theseis beitreten zu müssen glaubte, während O. Paul und H. Riemann bei der Westphalschen Interpretation der Theseis verblieben sind.

Bezüglich der griechischen Harmonik ist ihm nicht anders zu helfen, als wenn er die thetische Onomasie des Ptolemaeus und die von demselben dem Texte der Harmonik hinzugefügten Tabellen gründlich selber durcharbeitet und sich nicht mit Resultaten begnügt, welche Andere daraus gezogen haben. Die Darstellung, welche Ptolemaeus im 5. cap. des zweiten Buches von den Dynameis und Theseis gibt, ist allerdings schwer zu verstehen, denn der grosse Mathematiker und Astronom legt die von den zeitgenössischen Kitharoden und Lyroden ausschliesslich gebrauchte thetische Onomasie zu Grunde, an welcher er den Lesern seiner Harmonik die dynamische Nomenclatur zu erläutern sucht. Dies letztere ist ihm nicht recht geglückt, weil er als Mathematiker und Akustiker von Fach sich für Musik nur so weit interessirte, als es galt die von den praktischen Musikern aufgestellten Scalen akustisch zu bestimmen. Er stellt als musikalischer Laie in seinen den Tabellen hinzugefügten Erläuterungen die Sache so dar, als ob die Dorische

Octavengattung stets im Dorischen Tonos zu nehmen sei, die Phrygische Octavengattung im Phrygischen Tonos u. s. w., das heisst also, als ob jede Octavengattung in keinen anderen als in dem gleichnamigen Tonos gesetzt werde. Auch Gevaert hat dies dem Ptolemaeus zufolge so angenommen. Und doch sind die der Dorischen Octavengattungen angehörenden Hymnen auf die Muse und auf Helios nicht im Tonos Dorios, sondern im Tonos Lydios geschrieben; der Phrygische (Hypophrygische) Hymnus auf Nemesis ebenfalls im Tonos Lydios; auch was uns von Denkmälern der griechischen Instrumentalmusik erhalten ist, ist sämmtlich im Tonos Lydios notirt, einerlei ob es der Hypodorischen, Mixolydischen oder irgend einer anderen Octavengattung angehört. Auch die Notenscalen, welche Aristides als die Harmonien „der ganz Alten" mittheilt, sind im Tonos Lydios notirt. Schon Marquard (Aristoxenus S. 293) macht die gelegentliche Bemerkung, dass Ptolemaeus ein schlechter Musiker sei. Ich stimme Marquard's Urteile bei, obwohl ich nur allzu gut weiss, dass der „schlechte Musiker" Ptolemaeus uns über die musikalische Praxis die wichtigsten Aufschlüsse gibt, denn er allein ist es, der in seiner Harmonik — freilich nur im lediglich akustischen Interesse — auf die von den Kitharoden und Lyroden seiner Zeit für die Melopöie angewandten Tonscalen eingeht.

Viel klarer als das 5. cap. des zweiten Buches sind zwei andere Partien der Ptolemaeischen Harmonik, die unter sich in nächster Beziehung besteht, nämlich 1, 15 ff. und 2, 16 ff. Schon die zweite Auflage meiner griechischen Harmonik hat diese Capitel ausführlich erörtert S. 436—447. Herr C. v. Jan hat diese Erörterungen der zweiten Auflage unbeachtet gelassen. Deshalb — gerade mit Rücksicht auf Herrn C. v. Jan — ist in der dritten Auflage, und zwar gleich im Vorworte derselben, jene Partie der Ptolemaeischen Harmonik noch einmal dem Leser vorgeführt. Vierzehn Kanones werden hier von Ptolemaeus aufgestellt, jeder Kanon acht Klänge einer Octave umfassend, — die Klänge werden ausdrücklich als thetische Klänge bezeichnet — die Kanones enthalten die Klänge entweder von der thetischen Nete diezeugmenon an, oder von der thetischen Mese an. Bei seinen Kanones lässt Ptolemaeus den Tonos (die Transpositionsscala) durchaus unberücksichtigt, nur die Intervallgrösse von einem thetischen Klange bis zum anderen wird akustisch bestimmt. Welche Tonstufe einem thetischen Klange zukommt, kann hiernach nicht fraglich sein. Im Folgenden möge Kanon II, Kanon III, Kanon IV, Kanon IX, Kanon X, Kanon XI aus der Ptolemaeischen Harmonik 2, 14 wiederholt werden.

	Kanon II Lydisch	Kanon III Phrygisch	Kanon IV Dorisch
von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur Hypate meson.			
Thetische Nete diezeugmenon	f (c)	g (d)	a (e)
Thetische Paranete diez.	e (h)	f (c)	g (d)
Thetische Trite diez.	d (a)	e (h)	f (c)
Thetische Paramese	c (g)	d (a)	e (h)
Thetische Mese	b (f)	c (g)	d (a)
Thetische Lichanos meson	a (e)	b (f)	c (g)
Thetische Parhypate meson	g (d)	a (e)	b (f)
Thetische Hypate meson	f (c)	g (d)	a (e)

	Kanon IX Lydisch	Kanon X Phrygisch	Kanon XI Dorisch
von der thetischen Mese bis zum Proslambanomenos = von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese.			
Thetische Nete hyperbolaion	b (f)	c (g)	d (a)
Thetische Paranete hyperb.	a (e)	b (f)	c (g)
Thetische Trite hyperb.	g (d)	a (e)	b (f)
Thetische Nete diezeugmenon	f (c)	g (d)	a (e)
Thetische Paranete diezeugm.	e (h)	f (c)	g (d)
Thetische Trite diezeugmenon	d (a)	e (h)	f (c)
Thetische Paramese	c (g)	d (a)	e (h)
Thetische Mese	b (f)	c (g)	d (a)

Diese Ptolemaeischen Kanones sind Quellen kanonischer Autorität für die *νέα διαθήκη* der Auffassung der griechischen Harmonik. Auf sie gründet sich einer der Artikel des neuen wahren Glaubens:

„Ich glaube auf die Autorität der Ptolemaeischen Kanones, dass die griechischen Kitharoden und Lyroden zwischen Primen- und Quinten-Tonarten unterschieden und jene als Octavenarten der thetischen Mese, diese als Octavenarten der thetischen Hypate meson bezeichneten."

Auch die „neueren Melopoioi" standen nach der Darstellung des Manuel Bryennios auf dem Standpunkte der Ptolemaeischen Kitharoden und Lyroden, wenn sie zwischen vollkommenen und unvollkommenen Octavenarten (*τέλεια* und *ἀτελῆ εἴδη τοῦ διὰ πασῶν*) unterschieden, von denen jene die auf die Mese, diese die auf die Hypate ausgehenden Melopöien umfassen.

Friedrich Bellermann ist noch nicht Bekenner dieser Ueberzeugung, wohl aber Heinrich Bellermann, Friedrich Bellermanns Sohn, nur dass von diesem die kanonische Bezeichnung „Octavenarten der thetischen Mese" und „Octavenarten der thetischen Hypate" noch nicht gebraucht wird. Vielmehr bedient sich Heinrich Bellermann der Termini „authentische und plagale Tonarten".

Mit diesem Artikel stehen zwei andere, die sich ebenfalls auf kanonische Ueberlieferung gründen, in logischem Zusammenhange:

„Ich glaube, dass in der griechischen Musik der Gesang ein durchaus unisoner war, dass dagegen mit der Gesangsstimme schon in der archaischen Musikperiode Eine heterophone Begleitstimme (Krusis), seit der Musikperiode des Lasos mehrere heterophone Begleitstimmen gleichzeitig sich vereinten. Die Melodiestimme war stets die tiefere, die Begleitstimme stets die höhere"

Diese Ueberzeugung gründet sich auf zwei Stellen des Plutarchischen Musikdialoges 19, 29, deren eine die kanonische Autorität des Aristoxenus beansprucht, und auf das Aristotelische Problem 19, 12.

Friedrich Bellermann war noch kein Bekenner dieser Ueberzeugung, wohl aber Fr. Ziegler und im J. 1864 C. v. Jan.

Und ferner:

„Ich glaube, dass die griechische Musik nicht minder wie die moderne den Unterschied zwischen Tonica und Dominante machte, von denen sie jene als (thetische) Mese, diese als (thetische) Hypate bezeichnete."

Diese Ueberzeugung gründet sich auf das Aristotelische Problem 19, 20. Auch H. v. Helmholtz ist ihr Bekenner; mit einiger Zurückhaltung auch C. v. Jan. Fr. Ziegler aber verwirft sie, er ist in dieser Beziehung Anhänger des alten Fr. Bellermanschen Standpunktes.

Diese Sätze (gleichsam die drei Fundamentalartikel der neuen Auffassung der griechischen Harmonik) müssen für die Beurtheilung der auf uns gekommenen Denkmäler der griechischen Vocal- und Instrumentalcomposition, welche von Fr. Bellermann in seinen „griechischen Hymnen" und seinem „Anonymus de musica" auf kritischer Grundlage der handschriftlichen Ueberlieferung gesammelt sind, die unverbrüchlichen Normen sein. Alle diese Denkmäler sind im Tonos Lydios (Transpositionsscala mit Einem b notirt, Bellermann hat sie in die moderne Scala ohne Vorzeichnung transponirt). Bei den oben von mir vorgeführten Ptolemaeischen Kanones bedient sich Ptolemaeus für die thetischen Klänge weder des Tonos Lydios noch irgend eines anderen der griechischen Tonoi, sondern gibt diesmal als Akustiker lediglich die Intervallgrösse an, um welche der eine thetische Klang von seinem Nachbarklange entfernt ist. Ich habe die thetischen Klänge der Ptolemaeischen Kanones durch unsere modernen Notenbuchstaben ausgedrückt: der lateinische Notenbuchstabe bezeichnet den Werth des thetischen Klanges für die Scala mit Einem b (Tonos Lydios), der daneben in Klammer stehende deutsche Notenbuchstabe bezeichnet die Scala ohne Vorzeichnung, welche Bellermanns Umschreibung gewählt hat.

Von dem Hymnus auf Nemesis sagt Bellermann auf S. 67 seiner Ausgabe „man erkennt in ihm unzweifelhaft die auf die Octave von g—g gegründete Tonart, welche bei den Alten Hypophrygisch, nach neuerem Sprachgebrauche Mixolydischer Kirchenton heisst, und aus der z. B. unser Choral Veni creator spiritus geht.“ Dieses Urtheil Bellermanns steht über allem Widerspruche fest. Zur Tonica hat die Melodie den Klang g. Dieser Klang g (nach dem Tonos Lydios würde es der Klang c sein) muss, da er die Function der Tonica hat, nach dem Aristotelischen Probleme 19, 20 bei den griechischen Musiktheoretikern die Bezeichnung „Mese“ geführt haben. Aber in den auf Alypius u. s. w. gegründeten „Tonleitern und Musiknoten der Griechen von F. Bellermann“ sucht man in jedem der Tonoi vergeblich nach einer „Mese“ g. Denn alle diese Notenverzeichnisse Bellermanns enthalten nur dynamische Klangbenennungen. Schon in meiner griechischen Harmonik erster Aufl. S. 121 ff. wies ich darauf hin, dass das Aristotelische Mesen-Problem, wenn es keine Absurdität behauptet haben soll, nicht die dynamische, sondern die thetische Mese im Auge gehabt haben muss. Nach meiner Interpretation der thetischen Klänge (vgl. oben S. XXVIII) kommt dem Klange g — sowohl in der „Phrygischen Octave von der thetischen Hypate“ wie in der „Phrygischen Octave von der thetischen Mese“ — der Klangname „thetische Mese“ zu. **Es ist dies eine demonstratio ad oculos, dass meine Interpretation der Ptolemaeischen Theseis — nicht die Bellermann-Zieglersche — die richtige ist.** Dieselbe hat das von ihren Gegnern nicht vorausgesetzte Glück, dass man an dem Hymnus auf Nemesis, im Vereine mit dem Aristotelischen Mesenprobleme, die Probe ihrer Richtigkeit machen kann. Das wird auch meinem Gegner C. v. Jan einleuchtend sein. Er darf ohne Bedenken zu seiner in der Recension meiner Harmonik erster Auflage (1863) ausgesprochenen Ansicht zurückkehren:

> „Ich gebe Herrn W. nach den S. 108 ff. geführten Deductionen gern zu, dass die Mese der eigentliche Grundton jeder Octavengattung ist. . . Die Dorische Tonart ist die Reihe von e zu e mit dem Grundtone a, die Lydische ist die Reihe von c zu c mit dem Grundtone f, die Phrygische von d zu d mit der Tonica g.“

Dass der Klang g die thetische Mese der Phrygisti, der Klang f die thetische Mese der Lydisti sei, war in der ersten Auflage meiner griechischen Harmonik in einer Weise ausgesprochen, dass es nicht misszuverstehen war. C. v. Jan scheint es nicht verstanden zu haben. Denn kaum hatte Ziegler, welcher es wohl verstand, dass ich von einer thetischen Mese geredet hatte, den Nachweis versucht, dass die thetische Mese des Ptolemaeus von mir falsch

aufgefasst sei, als auch C. v. Jan sich bezüglich der thetischen Onomasie auf Zieglers Seite stellte. Wird Herr C. v. Jan, der, als er die erste Aufl. meiner griech. Harm. (1863) recensirte, die Erklärung drucken liess, dass er „nach den von mir geführten Deductionen" gern zugebe, der Klang g sei die Phrygische Tonica, nunmehr wo ich ihm ad oculos demonstrire (aus den Ptolemaeischen Kanones, aus dem auch von Helmholtz in meinem Sinne interpretirten Mesenprobleme des Aristoteles und aus dem Hymnus auf Nemesis), dass der Klang g die **thetische** Mese der Phrygischen Octavenart ist, nicht bekennen, dass er sich ohne Grund von meiner Auffassung der Theseis, die er selber — vermuthlich ohne es zu wissen — schon im Jahre 1864 zu der seinigen gemacht hatte, auf Zieglers Programm hin entfernt hat?

Die beiden Hymnen auf die Muse und auf Helios gehören der Dorischen Octavengattung an, „welche jetzt zufolge einer im Mittelalter entstandenen Verwechselung der Namen Phrygisch genannt wird." Fr. Bellermann, Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 67. In beiden Dorischen Hymnen schliesst die Melodie mit dem Klange e, der Hypate meson, wie derselbe sowohl nach dynamischer wie auch nach thetischer Onomasie genannt wird. (Für die Dorische Octavengattung ist ja die thetische Klangbenennung mit der dynamischen identisch.) Nach dem Aristotelischen Probleme 19, 20 schliesst die zu einer Melodie gehörende Instrumentalbegleitung in der Mese (Tonica), also in dem Klange a. Nach dem Aristotelischen Probleme 19, 12 ist der Melodieklang der tiefere, der Begleitungsklang der höhere. Es steht also durch die Quellenüberlieferung fest, dass sowohl der Hymnus auf die Muse wie der Hymnus auf Helios — beide der Dorischen Octavengattung angehörend — durch den Verein des Gesanges mit der heterophonen Krusis folgenden Schlussaccord zu Gehör brachten:

Dorisch

Mese (Tonica): Krusis
Hypate (Dominante): Melos

Eine Dorische Melopöie schloss also mit dem Quartenintervalle. Die Griechen nannten dasselbe ein symphonisches. Dem modernen Ohre ist dasselbe, wenn damit geschlossen wird, eine „abscheuliche" Dissonanz. Analog wie die Dorische Melopöie schlossen in der heterophonen Musik der Griechen auch die Phrygische und Lydische Melopöie: die Gesangmelodie in der thetischen Hypate meson, die Krusis in der thetischen Mese

Phrygisch

Mese (Tonica): Krusis
Hypate (Dominante): Melos

Lydisch

Mese (Tonica): Krusis
Hypate (Dominante): Melos

Wenn in Pindars Melopöie, welcher nach dem Vorgange seines Lehrers Lasos die einstimmige heterophone Krusis zu einer mehrstimmigen erweiterte, zu dem alten Quartenintervalle des Schlusses noch ein dritter Klang hinzukam, so waren die Schlüsse folgende:

Dorisch — Trite, Mese, Hypate
Phrygisch — Trite, Mese, Hypate
Lydisch — Trite, Mese, Hypate

Dann wurde also zum Schlusse der Melopöie ein Quart-Sext-Accord zu Gehör gebracht. Die durch thetische Mese und Hypate gebildete Quarte klingt nun nicht mehr ganz so abscheulich wie in der bloss zweistimmigen Heterophonie; durch das Hinzukommen der thetischen Trite wird ein tonischer Dreiklang hervorgebracht, aber ein tonischer Dreiklang in einer Form der Umkehrung, den unsere neuere Musik wohl im Inlaute einer musikalischen Composition, aber nie als Schluss derselben zur Anwendung bringen mag. Als Abschluss eines Musikstückes würde dem an moderne Musik Gewöhnten der Quart-Sext-Accord fast den Eindruck einer Dissonanz machen.

C. v. Jan glaubt es dem Ansehen der griechischen Musik schuldig zu sein, dass er den in der Hypate schliessenden Tonarten, trotzdem sie durch die kanonische Quellenüberlieferung fest stehen, seine Anerkennung versagt. „Nicht zugeben kann ich den von Westphal statuirten Quartenschluss, wonach das Tonstück in der Begleitung mit der Hypate, im Gesange immer mit der Mese schliessen müsse.“ Und doch ist uns dies durch die Berichterstatter über griechische Musik so fest überliefert, dass, um es zu missachten, das Geständniss nöthig sein wird,

man sei ein Musikforscher, der sich über die quellenmässige Ueberlieferung hinwegsetze.

Aber der Zweck des auf diesem Gebiete arbeitenden Forschers ist nicht, von der griechischen Harmonik ein so gefälliges Bild wie möglich, vielmehr ein so wahres Bild wie möglich zu liefern.

In seinem Probleme 19, 39 beschreibt Aristoteles den Eindruck, welchen die eine heterophone Musik ausführenden Instrumentalisten empfinden: „*οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες ἐὰν εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς*“ *) d. i. „wenn sie das übrige mit divergirenden Aulostönen begleitet haben und dann am Schlusse des Musikstückes auf denselben Klang mit der Melodiestimme kommen, haben sie am Ende des

*) Der Anfang der Problemen ist zu lesen *Διὰ τί ἥδιόν ἐστι τὸ ἀντίφωνον τοῦ ὁμοφώνου* statt des handschriftlichen *τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφώνου*. Die Lesart des alten lateinischen Uebersetzers (Bekk. p. 448) war die richtige „Cur suavius antiphonum aequisono est“; sie muss wiederhergestellt werden.

Stückes einen grösseren Eindruck der Befriedigung, als der Eindruck der Unbefriedigtheit war, welchen sie vor dem Ende bei der Divergenz der Melodietöne und der Krusistöne empfinden mussten." Die Musikstücke, welche Aristoteles in diesem Probleme im Auge hat, sind solche, welche sowohl in der Melodiestimme wie in der Krusisstimme auf denselben Klang — auf die thetische Mese d. i. die Tonica — ausgehen, eine Melopöie wie der Hymnus auf Nemesis. Melopöien wie der Hymnus auf die Muse und der Hymnus auf Helios dagegen, in denen die Melodie auf die thetische Hypate, die Begleitstimme dagegen auf die Mese ausgeht, können nicht zu den Melopöien gehören, welche das Aristotelische Problem 19, 39 im Auge hat, denn hier wird durch den Verein der Singstimme und der heterophonen Begleitstimme am Schlusse ein Quartenintervalle zu Gehör gebracht. Nach Aristoteles sind also diejenigen Formen einer Octavengattung, welche die Melodie in der thetischen Mese abschliessen, dem Ohre wohlthuender als diejenigen Formen, welche die Melodie in der thetischen Hypate ausgehen lassen. Was bei den neueren Melopöien des Manuel Bryennios vollkommene Octavenarten (τέλεια εἴδη) heisst, ist nach Aristoteles' Aussage dem Ohre wohlthuender als die von ihnen sogenannten unvollkommenen Octavenarten (ἀτελῆ εἴδη). Dennoch hat sich das musikalische Gehör des Aristoteles so an die gleich dem Hymnus auf die Muse und auf Helios in dem Quartenintervalle schliessenden Dorischen Melopöien gewöhnt, dass er über dieselben nicht viel anders als Plato urtheilt, der in der Doristi fast die einzige Tonart erblickt, welche in seinem Idealstaate zugelassen werden soll. Ich habe in der dritten Auflage meiner Harmonik die Stelle eines Briefes von E. v. Stockhausen angeführt, welche zu erklären sucht, wie die Griechen dazu gekommen sind, den durch die thetische Hypate hypaton und die thetische Mese gebildeten Quartenaccord unter die symphonischen Accorde zu zählen. Wir Modernen erkennen darin schlechterdings eine Dissonanz.

Die „symphonischen und diaphonischen Accorde" der Griechen pflegt man durch „consonirende und dissonirende Accorde" zu interpretiren. Dass aber die Griechen bei ihren Symphonien etwas ganz anderes fühlten als wir bei unseren Consonanzen, erhellt schon daraus, dass die Griechen ihre Quarte für eine Symphonie erklären, während doch dem modernen Ohre die Quarte als Dissonanz gilt. Nichts desto weniger steht es durch die Ueberlieferung der Quellen fest, dass die Melopöien, welche auf das Quartenintervall ausgingen, nicht minder häufig sind als diejenigen, welche unisonen Ausgang haben.

Die Melodieschlüsse auf der Tonica (thetische Mese) und die Melodieschlüsse auf der Dominante (thetische Hypate) sind beiderseits durch die Autorität der Quellen über allen Zweifel gesichert.

C. v. Jan sagt: „Hypothesen wie die von einem Systeme von Tonarten mit Primen-, Terzen- und Quinten-Schluss entbehren aller positiven Grundlage.“ Dem stelle ich entgegen: das System der Primen- und Quintenschlüsse hat eine sehr positive Grundlage, nämlich die Grundlage der Ptolemäischen Kanones, von denen Kanon II, III, IV die lydische, phrygische, dorische Octavengattung von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur thetischen Hypate meson d. i. von der höheren bis zur tieferen Dominante, Kanon IX, X, XI die lydische, phrygische, dorische Octavengattung von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese d. i. von der höheren bis zur tieferen Tonica überliefert. Im Jahre 1864 gab C. v. Jan zu (vgl. oben S. XXV), dass die thetische Mese der lydischen Octavengattung bei der Transpositionsscala ohne Vorzeichen in dem Klange f, die thetische Mese der phrygischen Octavengattung in dem Tone g, die thetische Mese der dorischen Octavengattung in dem Tone a besteht; da würde er auch dies anerkannt haben, dass die Ptolemaeischen Octavenschlüsse in der thetischen Mese bei den neoteroi Melopoioi als vollkommene Schlüsse, die Ptolemaeischen Octavenschlüsse in der thetischen Hypate bei den neoteroi Melopoioi als unvollkommene Schlüsse bezeichnet wurden. Dann aber wurde C. v. Jan durch Zieglers Besprechung der Ptolemaeischen Theseis veranlasst, die von mir gegebene Interpretation der thetischen Klänge auch seinerseits für verfehlt zu erklären. Jetzt möchte es für ihn wohl an der Zeit sein, nachdem ihm oben S. XXX eine ad oculos demonstratio von der Richtigkeit meiner Interpretation der Theseis gegeben ist, wenigstens für die Primen- und die Quinten-Tonarten die positive Ueberlieferung anzuerkennen.

Es gab noch eine dritte Art von Melodieschlüssen, Schlüsse in der thetischen Trite diezeugmenon, die nicht durch die Ptolemaeischen Kanones bezeugt sind, und die man daher als apokryphische Melodieschlüsse bezeichnen mag. Sie sind gesichert durch die Instrumentalbeispiele des von Bellermann herausgegebenen Anonymus de musica: das Musikbeispiel § 101 ist ein syntonolydisches, das Musikbeispiel § 97 ein mixolydisches. Sie sind wie alle Denkmäler der griechischen Musik im Tonos Lydios (Scala mit Einem b) geschrieben, Bellermann hat sie in die Scala ohne Vorzeichen transponirt. Die Syntonolydische Melodie schliesst in dieser Transponirung mit a, die Mixolydische mit h. Nach den Ptolemaeischen Kanones ist der Klang a die thetische Trite diezeugmenon der Lydischen Octave, der Klang h ist die thetische Trite diezeugmenon der Phrygischen Octave. Zufolge dem Aristotelischen Mesen-Probleme muss sich mit dem Melodieschlusse a in der Krusis die Lydische Mese f, mit dem Melodieschlusse h die Phrygische Mese g verbinden:

Syntonolydischer Schluss:

Lydische Mese (Krusis)
Melodieschluss

Mixolydischer Schluss:

Prygische Mese (Krusis)
Melodieschluss

Plutarch de mus. 15 berichtet (vermuthlich nach Aristoxenos): „Die Lydische Harmonie d. i. die syntonos Lydisti verschmäht Plato, weil sie eine hohe Tonlage hat und weil sie für Klagegesänge geeignet ist.“ Deshalb ist anzusetzen eine Octav höher:

Syntonolydischer Schluss:

Nete hyperbolaion (Krusis)
Trite meson (Melodieschluss)

Mixolydischer Schluss:

Nete hyperbolaion (Krusis)
Trite meson (Melodieschluss)

Auch die Kanones des Ptolemaeus lassen es nicht unerwähnt, dass die Mese durch die Nete hyperbolaion vertreten werden kann.

Die Melodieschlüsse in der thetischen Hypate, obwohl sie durch die Ptolemaeischen Kanones im Einklange mit den griechischen Hymnen bezeugt sind, will C. v. Jan nicht gelten lassen, weil solche Melodien nach dem Aristotelischen Mesen-Probleme eine Quarte als schliessendes Intervall zu Gehör kommen lassen müssten, — ein Intervall, welches bei den Griechen zwar als eine Symphonie galt, für ein modernes Ohr aber eine Dissonanz sein würde.

Die Melodieschlüsse in der thetischen Trite, welche nicht durch die Ptolemaeischen Kanones, wohl aber durch die vom Anonymus überlieferten Musikreste bezeugt werden, will C. v. Jan nicht gelten lassen, weil solche Melodien nach dem Aristotelischen Mesen-Probleme einen Schluss in der Terz oder Sexte bedingen würden, — einem Intervalle, welches uns Modernen zwar als Consonanz, den Griechen aber als Dissonanz gilt. Wer wird behaupten mögen, dass die griechischen Termini „Symphonia und Diaphonia“ mit unseren modernen „Consonanz und Dissonanz“ dasselbe bedeuten?

In der Wochenschrift für classische Philologie (G. Andresen und H. Heller) 1887, 1. Juni S. 701 sagt C. v. Jan: „Dass die Mese Grundton in jeder Octavengattung sei, habe ich schon i. J. 1864 (in der Recension der ersten Auflage von Westphals griechischer Harmonik und Melopöie) zugegeben und behaupte es jetzt noch ebenso. Darum liess ich den vierten Ton einer jeden Octavengattung mit fetter Schrift setzen ⟨vgl. oben S. XXV⟩. Mese ist aber nicht „the-

tische Mese.“ Thetische Mese — sagt C. v. Jan weiter — nennen Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instruments.“

Gevaert im ersten Theile seines Werkes S. 169 giebt folgende Scalen des Ptolemäus:

Ἀπὸ νήτης κατὰ θέσιν.

							Nète thétique	
Lydisti:	c	d	e	f	g	a	h	c
							Nète thétique	
Phrygisti:	d	e	f	g	a	h	c	d
							Nète thétique	
Doristi:	e	f	g	a	h	c	d	e

Ἀπὸ μέσης κατὰ θέσιν.

							Mèse thétique	
Lydisti:	f	g	a	h	c	d	e	f
							Mèse thétique	
Phrygisti:	g	a	h	c	d	e	f	g
							Mèse thétique	
Doristi:	a	h	c	d	e	f	g	a

Die drei ersten der Scalen sind die von Ptolemäus im Kanon II, Kanon III und Kanon IV aufgestellten: von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur Hypate meson.

Die drei letzten der Gevaertschen Scalen sind identisch mit dem Ptolemäischen Kanon IX, Kanon X, Kanon XI von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese. —

Gevaert fasst thetische Mese und Nete genau wie ich (oben auf S. XXVIII).

Oben auf S. XXV sagte ich von Herrn C. v. Jan: „Ist es ihm wohl zuzutrauen, dass es ihm nicht zum Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen Octave die thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octave die thetische Mese ist?“ In der oben genannten Nummer der Zeitschrift für classische Philologie erklärt C. v. Jan ausdrücklich, die Mese, welche er durch fette Schrift ausgezeichnet habe ⟨oben S. XXV⟩ sei nicht thetische Mese. Meine Befürchtungen haben sich also leider bestätigt. C. v. Jan weiss nicht, dass in der Phrygisti die Mese a thetische Mese, in der Lydisti die Mese f thetische Mese ist. Er sagt:

> thetische Mese nennt Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instrumentes.

Wer nicht blind ist, der kann lesen (Gevaert I p. 169), dass für die Scalen ohne Vorzeichnung der Klang f wie von mir so auch von Gevaert thetische Mese der Lydisti, der Ton g thetische Mese der Phrygisti, der Klang a thetische Mese der Doristi genannt wird. C. v. Jans Worte: „Gevaert und ich“ sind mir unverständlich.

C. v. Jan setzte in der angeführten Stelle für die Dorische Octav den Klang a, für die Phrygische den Klang g, für die Lydische den Klang f als Mese an, „Mese ist aber nicht thetische Mese." Meint C. v. Jan, dass es ausser der „thetischen Mese" und der „dynamischen Mese" noch eine dritte Art der Mese gebe? Die Dorische Mese a ist sowohl „dynamische wie thetische Mese." Aber wie kommen bei C. v. Jan die Klänge g und f in der Phrygischen und Lydischen Octavenreihen zu dem Namen Mese? Ja, wenn ich das sagen könnte!

C. v. Jan in seiner Replik sagt: „Westphal fasst die thetische Mese als eine transponirte . . . bei ihm ist thetisch = transponirt. Dynamisch gilt ihm = feststehend."

Sowohl in der ersten wie in der zweiten, wie auch in der dritten Auflage meiner griech. Harm. und Melop. habe ich vielmehr folgendes gelehrt:

Thetische Mese ist die Tonica einer jeden Octavengattung, der Componist kann dabei die Octavengattung in jeder beliebigen Transpositionsscala (Tonos) halten.

Dynamische Mese ist die Tonica der Dorischen Octavengattung. Bei der Dorischen Octavengattung ist die thetische Onomasie mit der thetischen identisch.

Damit ist eine für jeden musikalisch Gebildeten verständliche Definition der dynamischen und der thetischen Mese, mithin auch der Hypate, Trite, Nete und der übrigen Klänge beider Onomasien gegeben.

Gevaerts Werk über alte Musik hat sich diese meine Auffassung der thetischen Klänge zu eigen gemacht.

Im 16. Cap. des ersten und im 16. Cap. des zweiten Buches seiner Harmonik spricht Ptolemäus von der Praxis der Kitharoden. Die sämmtlichen von ihnen gebrauchten Octavengattungen bestimmt er nach thetischen Klängen: *ἀπὸ τῆς τῇ θέσει νήτης* und *ἀπὸ τῆς τῇ θέσει μέσης*. In welchem Tonos die Kitharoden ihre thetischen Klänge genommen haben, darüber schweigt Ptolemäus. Aus dem Anonym. de mus. § 28 (Bellermann) erfahren wir: *οἱ δὲ κιθαρῳδοὶ τέτρασι τούτοις ἁρμόζονται· Ὑπεριαστίῳ, Λυδίῳ, Ὑπολυδίῳ, Ἰαστίῳ.* In einem dieser vier Tonoi (Transpositionsscalen) müssen die Kitharoden des Ptolemäus ihre thetischen Klänge genommen haben. Der Tonos Hypolydios entspricht nach F. Bellermann bezüglich der Notenschrift unserer modernen Transpositionsscala ohne Vorzeichen; der Tonos Lydios unserer Transpositionsscala mit Einem b; der Tonos Hyperiastios unserer Transpositionsscala mit Einem Kreuze; der Tonos Iastios unserer Transpositionsscala mit zwei Kreuzen. Ptolemäus polemisirt gegen den Tonos Hyperiastios und gegen den Tonos Iastios; aber der Tonos Hypolydios und der Tonos Lydios wird von Ptolemäus

anerkannt. Lassen wir daher den Hyperiastios und Iastios zur Seite. Die thetischen Klänge, deren sich nach Ptolemäus die Kitharoden bedienen, haben wir für den Tonos Hypolydios und den Tonos Lydios in der Dorischen, Phrygischen und Lydischen Octavengattung anzugeben.

		hypaton			meson					diezeugm.			hyperbolaion		
	thetische Paranete	thetische Hypate	thetische Parhypate	thetische Lichanos	thetische Hypate	thetische Parhypate	thetische Lichanos	thetische Mese	thetische Paramese	thetische Trite	thetische Paranete	thetische Nete	thetische Trite	thetische Paranete	thetische Nete
	Tonica		Med.		Domin.			Tonica		Med.	Domin.				Tonica
Tonos Hypolydios.															
Doristi	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā
Phrygisti	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ
Lydisti	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c̄	d̄	ē	f̄
Tonos Lydios.															
Doristi	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄	c̄	d̄
Phrygisti	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄	c̄
Lydisti	b	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄

Zur Zeit des Ptolemäus schrieben die Kitharoden ihre Compositionen im Tonos Lydios. Nicht nur die uns erhaltenen Reste griechischer Vocalmusik sind im Tonos Lydios geschrieben (der Hymnus auf die Muse und auf Helios vom Kitharoden Dionysius, der Hymnus auf Nemesis vom Kitharoden Mesomedes), sondern auch sämmtliche Reste griechischer Instrumentalmusik, sogar die den Plato erläuternden Scalen des Aristides Quintilianus, von denen nur eine einzige dem Tonos Hypolydios angehört.

Im 5. Cap. des ersten Buches seiner Harmonik giebt Ptolemäus eine theoretische Darstellung der thetischen und dynamischen Onomasie der Klänge. Auf den Text lässt Ptolemäus sieben Tabellen folgen für die sieben von ihm recipirten Tonoi z. B.:

Μιξολύδιος τόνος.

θέσεις		δυνάμεις		
Νήτη ὑβερβ.	———	νήτη διεζ.	ἑστώς	
	ἐπιζ.΄ (7 : 8)			
παρανήτη ὑπερβ.	———	παρανήτη διεζ.		
	ἐπιθ΄ (9 : 10)			διὰ τεσσάρων
τρίτη ὑπερβ.	———	τρίτη διεζ.		
	ἐπικ΄ (20 : 21)			
νήτη διεζ.	———	παραμέση	ἑστώς	
	ἐπιη΄ (8 : 9)			τόνος
παρανήτη διεζ.	———	μέση	ἑστώς	
	ἐπιζ΄ (7 : 8)			
τρίτη διεζ.	———	λιχανὸς μέσ.		
	ἐπιθ΄ (9 : 10)			διὰ τεσσάρων
παραμέση	———	παρυπάτη μέσ.		
	ἐπικ΄ (20 : 21)			
μέση	———	ὑπάτη μέσ.	ἑστώς	
	ἐπιζ΄ (7 : 8)			
λιχανὸς μέσ.	———	λιχαν. ὑπάτ.		
	ἐπιθ΄ (8 : 9)			διὰ τεσσάρων
παρυπάτη μεσ.	———	παρυπάτη ὑπάτ.		
	ἐπικ΄ (20 : 21)			
λιχανὸς ὑπάτ.	———	ὑπάτη ὑπάτ.	ἑστώς	
	ἐπιη΄ (8 : 9)			
παρυπάτη ὑπάτ.	———	{ νήτη ὑπερβ. / προσλαμβανόμενος	ἑστώς	
	ἐπιζ΄ (7 : 8)			
παρυπάτη ὑπάτ.	———	παρανήτη ὑπερβ.		
	ἐπιθ΄ (9 : 10)			διὰ τεσσάρων
ὑπάτη ὑπάτ.	———	τρίτη ὑπερβ.		
	ἐπικ΄ (20 : 21)			
προσλαμβανόμενος	———	νήτη ὑπερβ.	ἑστώς	

In der zweiten Auflage meiner Harmonik und Melopöie hatte ich die sieben Ptolemäischen Tabellen auf einer einzigen vereinigt.

	Thetischer Proslambanomenos	Thetische Hypate hypaton	Thetische Parhypate hypaton	Thetische Lichanos hypaton	Thetische Hypate meson	Thetische Parhypate meson	Thetische Lichanos meson	Thetische Mese	Thetische Paramese	Thetische Trite diezeugmenon	Thetische Paranete diezeugmenon	Thetische Nete diezeugmenon	Thetische Trite hyperbolaion
Tonos Mixolydios (b b b b b b)	B	ces	des	es	[f	ges	as	b	ces	des	es	f]	ges
Dynamisch	Ne. d.	Tri. hy.	Par. hyp.	Prosl.	Hyp. hy.	Par. hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.
	Tonica		Mediante		Domin.			Tonica		Mediante		Domin.	
Tonos Lydios (b)	B	c	d	e	[f	g	a	b	c	d	e	f]	g
Dynamisch	Tri. hy.	Par. hy.	Prosl.	Hyp. hy.	Par. hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.
					[Lydische Octav.							]	
Tonos Phrygios (b b b)	B	c	d	es	[f	g	as	b	c	d	es	f]	g
Dynamisch	Par. hy.	Prosl.	Hyp. hy.	Par. hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.
					[Phrygische Octavenart.							]	
Tonos Dorios (b b b b b)	B	c	des	es	[f	ges	as	b	c	des	es	f]	ges
Dynamisch	Prosl.	Hyp. hy.	Par. hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.	Tri. hy.
					[Dorische Octavenart.							]	
Tonos Hypolydios (ohne Vorzeichnung)	H	c	d	e	[f	g	a	h	c	d	e	f]	g
Dynamisch	Hyp. hy.	Par. hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.	Tri. hy.	Parhy.
					[Hypolydische Octavenart.							]	
Tonos Hypophrygios (b b)	B	c	d	es	[f	g	a	b	c	d	es	f]	g
Dynamisch	Parhy.	Lichy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.	Tri. hy	Par. hy.	Ne. hy.
					[Hypophryg. Octavenart.							]	
Tonos Hypodorios (b b b b)	B	c	des	es	[f	g	as	b	c	des	es	f]	g
Dynamisch	Li. hy.	Hyp. m	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.	Tri. hy.	Par. hy.	Ne. hy.	Hyp. hy.
					[Hypodor. Octavenart.							]	

Das ist bis auf die dem T. Lydios, Phrygios, Dorios gegebene Auszeichnung dieselbe Tabelle, welche ich im Farbendrucke der zweiten Auflage meiner Harmonik beigegeben hatte. Wodurch sich dieselbe von der Tabelle der thetischen und dynamischen Onomasie unterscheidet, welche F. Bellermann in seinem Anonymus de musica (1841) p. 11 über die thetischen und dynamischen Klangnamen unterscheidet, wird um so leichter ersichtlich, wenn diese Bellermannsche Tabelle auf gleiche Benennung der Töne gebracht wird, welche in F. Bellermanns Tonleitern und Musiknoten der Griechen (1847) angegeben wird.

Thetische Klänge nach F. Bellermann.		Dynamische Klänge nach F. Bellermann. Hypodorios	Hypophrygios	Hypolydios	Dorios	Phrygios	Lydios	Mixolydios
								es
							d	des
						c	c	ces
Thetische Nete hyperbolaion	b				b	b	b	b
Thetische Paranete hyperbolaion	as			a	as	as	a	as
Thetische Trite hyperbolaion	ges		g	g	ges	g	g	ges
Thetische Nete diezeugmenon	f	f	f	f	f	f	f	f
Thetische Paranete diezeugmenon	es	es	es	e	es	es	e	es (Mese)
Thetische Trite diezeugmenon	des	des	d	d	des	d	d (Mese)	des
Thetische Paramese	c	c	c	c	c	c (Mese)	c	ces
Thetische Mese	b	b	b	h	b (Mese)	b	b	b
Thetische Lichanos meson	as	as	a	a (Mese)	as	as	a	as
Thetische Parhypate meson	ges	g	g (Mese)	g	ges	g	g	ges
Thetische Hypate meson	f	f (Mese)	f	f	f	f	f	f
Thetische Lichanos hypaton	es	es	es	e	es	es	e	es
Thetische Parhypate hypaton	des	des	d	d	des	d	d	
Thetische Hypate hypaton	c	c	c	c	c	c		
Thetische Proslambanomenos	B	B	B	H	B			
		As	A	A				
		G	G					
		F						

C. v. Jans „Replik" möchte den Glauben erwecken, dass die F. Bellermannsche Auffassung der thetischen Klänge mit derjenigen,

welche auf der farbigen Tabelle der zweiten Auflage meiner Harmonik (1867) — wiederholt bei Gevaert Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité I p. 258 (1875) — dargestellt ist, identisch sei. Er sagt: „Thetisch" ist also auf Westphals farbiger Tabelle „wie Gevaert und ich es wünschen, eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g, ⟨as in a⟩ und es in d sich ändert." Weshalb fügt C. v. Jan diese letzten Worte, die ich gesperrt habe drucken lassen, hinzu? Den meisten seiner Leser werden sie unverständlich sein. Ich werde sie interpretiren.

Auf unserer Tabelle d. i. der meiner Harmonik zweiter Aufl. und Gevaerts Buche gemeinsamen Tabelle ist

ges thetische Parhypate meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Hypophrygios

a ist thetische Lichanos meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Hypolydios

d ist thetische Parhypate meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Lydios.

Nach F. Bellermanns Tabelle der thetischen und dynamischen Klänge kommt der thetischen Hypate meson des Tonos Hypophrygios der Klang ges, der thetischen Lichanos meson des Tonos Hypolydios der Klang as, der thetischen Trite diezeugmenon des Tonos Lydios der Klang d zu; während die dynamische Mese des betreffenden Tonos wie bei uns von Bellermann als ges a es angesetzt ist. (Vgl. zweite Aufl. meiner griech. Harm. 1867 S. 362.)

Ohne Zweifel ist dies der Sinn des von C. v. Jan gemachten Zusatzes: „Thetisch ist also hier wie Gevaert und ich es wünschen eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g ⟨as in a⟩ und es in d sich ändert." Hätte C. v. Jan seinen Gedanken vollständig aussprechen wollen, so hätte er sagen müssen, „Wenn man auf Westphals Tabelle ges in g, a in as, es in d ändert, so wird Westphals Auffassung der Theseis auch mit derjenigen Bellermanns und Zieglers stimmen. Dies wäre der Wahrheit angemessen gewesen, und C. v. Jans Replik würde alsdann nicht den Anschein erwecken, als solle dem Leser Sand in die Augen gestreut werden. Dann hätte mein Gegner freilich auch nicht die Worte gebrauchen können: „Thetisch ist also hier, wie Gevaert und ich es wünschen, eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g, a in as, es in d sich ändern." Denn Gevaerts Tabelle stimmt genau mit der meinigen überein, Gevaert hat wie ich an jenen Stellen g a d, nicht wie C. v. Jan es will, ges as es drucken lassen.

Mehrfach hat C v. Jan sich dahin ausgesprochen, dass jene Uebereinstimmung der dynamischen Mese mit einem bestimmten thetischen Klange, welche der Ptolemäische Text durch „ἁρμόζεται" bezeichnet,

nicht von einer genauen Uebereinstimmung der Tonstufe, sondern wie Bellermann wolle, von einer ungefähren Uebereinstimmung zu verstehen sei. Will C. v. Jan endlich einmal die dem Texte beigegebenen Tabellen des Ptolemäus gründlich studiren, so wird er finden, dass in diesen Tabellen die fraglichen thetischen und dynamischen Klänge genau identisch sind. Ziegler sah dies wohl ein und eben aus diesem Grunde behauptete er, dass die Ptolemäischen Tabellen corrigirt werden müssten, wie er denn selber am Tonos Mixolydios des Ptolemäus eine solche Correctur versucht hat.

Wer die Ptolemäischen Tabellen nicht studiren mag, mag auch die griechische Harmonik nicht kennen lernen.

An einem anderen Orte habe ich die musikalischen Versehen, die der grosse Akustiker Ptolemäus beim Aufstellen seiner Theseis und Dynameis harm. 2, 5 . . . sich hat zu Schulden kommen lassen, nachgewiesen. Wäre er nicht bloss Akustiker, sondern auch Musiktheoretiker, so würde er wissen, dass die zeitgenössischen Kitharoden, auf die er sich beruft, — zu ihnen gehören auch Dionysius und Mesomedes — alle ihre Compositionen in dem Tonos Lydios zu schreiben pflegten, auch ihre in der dorischen und phrygischen Octavenart gehaltenen Compositionen (wie z. B. die Hymnen auf Kalliope, Helios, Nemesis). So aber stellt er die thetische und dynamische Onomasie so dar, als ob im lydischen Tonos nur lydische Melopöien, im dorischen Tonos nur dorische, im phrygischen Tonos nur phrygische Melopöien geschrieben werden könnten. Ptolemäus sagt das nicht ausdrüsklich, aber aus seiner Darstellung 2, 8 kann man schwerlich eine andere Auffassung gewinnen. Gevaert hat dieselbe so verstanden, dass eine jede der Octavengattungen im gleichnamigen Tonos gehalten werden müsse. War dies die Ansicht des Ptolemäus, so war er trotz seiner trefflichen Mittheilungen über die Theseis ein musikalischer Laie.

Eine zweite Irrung des Ptolemäus besteht darin, dass er nach Analogie der dorischen, der phrygischen und lydischen Octavengattung auch die Theseis der hypodorischen, hypophrygischen, hypolydischen, mixolydischen schablonenmässig angegeben hat. Wir sind in der Lage, aus dem Hymnus auf Nemesis nachzuweisen, dass die thetische Mese der hypophrygischen Octavengattung mit der thetischen Mese der phrygischen identisch war (vgl. oben S. XXX), aber nicht, wie die Ptolemäische Tabelle angiebt, eine eigene *θέσει μέσην Ὑποφρυγίου* hatte.

Die ergänzenden, zum Theil polemischen Nachträge zu § 8. 30. 31 der allgemeinen Metrik müssen der zweiten Abtheilung des dritten Bandes vorbehalten bleiben.

Inhaltsangabe.

Erstes Capitel.

**Einleitung in die griechische Metrik.
Gesagte und gesungene, rhythmuslose und rhythmisch-freie, accentuirende und quantitirende Verse.**

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

Drittes Capitel.

Versfüsse, Kola, Metra.

Viertes Capitel.

Die vier Arten der rhythmisch-metrischen Systeme.

Fünftes Capitel.

Die gleichförmigen und die ungleichförmigen, synartetischen und asynartetischen Metra der ersten und der zweiten Antipatheia.

A.

Die Metra der ersten Antipatheia.

I.

Gleichförmige Synartetika.

II.

Gleichförmige Asynarteta.

Ungleichförmige Synartetika und Asynarteta.

B.

Die Metra der zweiten Antipatheia.

Erstes Capitel.

Einleitung in die griechische Metrik.
Gesagte und gesungene, rhythmuslose und rhythmisch-freie, accentuirende und quantitirende Verse.

§ 1.

Aristoxenus über *φωνὴ μελῳδική* und *λογική*.

Die griechische Metrik (*μετρικὴ ἐπιστήμη* oder *τέχνη*) behandelt die formale Seite der griechischen Poesie, insofern sich dieselbe als der sprachliche Ausdruck der rhythmischen Formen darstellt.

Durch den modernen Ausdruck „Verslehre“ wird, was die Griechen Metrik nennen, dem Inhalte nach vollständig wiedergegeben.

Der Begriff des Verses wird im weiteren Verlaufe unserer Darstellung näher anzugeben sein. Zunächst möge es genügen, das Wort ebenso wie den Vers der modernen Poesie zu verstehen.

Auch der moderne Vers ist der sprachliche Ausdruck des Rhythmus. Nach einer aus dem deutschen Mittelalter stammenden Terminologie ist der Vers entweder ein „gesungener“ oder ein „gesagter“ Vers, je nachdem er durch Gesang oder durch Sprechen (Recitiren, Declamiren, Lesen) vorgetragen wird.

Diesen Unterschied kennt auch bereits Aristoxenus. Nach Aristoxenus (erste Harmonik § 28) ist die Bewegung der Stimme entweder eine *φωνὴ λογική* oder eine *φωνὴ μελῳδική*. Jene kommt beim *λέγειν*, diese beim *ᾄδειν* zur Erscheinung. Beim *ᾄδειν* des Verses tritt zum Rhythmus auch noch das *μέλος* hinzu, beim *λέγειν* des Verses kommt es nur auf den Rhythmus an.

Der Rhythmus der *φωνὴ λογική* (Sprechstimme) ist nicht ganz derselbe wie der Rhythmus der *φωνὴ μελῳδική* (der Singstimme). Den Rhythmus der letzteren bezeichnet Aristoxenus als den *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός*.

Vom zweiten Buche an behandelt die Rhythmik des Aristoxenus den Rhythmus der Singstimme. Das zweite Buch beginnt mit dem Satze: *Ὅτι μὲν τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις καὶ ποία τις αὐτῶν ἑκάστη καὶ διὰ τίνας αἰτίας τῆς αὐτῆς ἔτυχον προσηγορίας καὶ τί αὐτῶν ἑκάστῃ ὑπόκειται, ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἰρημένον. νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ.*

Unter *τὰ ἔμπροσθεν* ist das dem zweiten Buche vorausgehende zu verstehen. Im ersten Buche seiner Rhythmik hat demnach Aristoxenus den Rhythmus, welcher ausserhalb der Musik zur Erscheinung kommt, behandelt, also auch diejenige *ῥυθμοῦ φύσις*, welche in der *φωνὴ λογική*, in der Sprechstimme, zur Erscheinung kommt d. i. den Rhythmus des gesagten Verses.

Vom ersten Buche der Aristoxenischen Rhythmik besitzen wir nur abgerissene Fragmente. Unter ihnen kommen auch solche vor, welche der Erörterung des Rhythmus im gesprochenen Verse angehören. Aber etwas Zusammenhängendes ergibt sich daraus nicht.

Es ist daher ein unschätzbarer glücklicher Zufall, dass Aristoxenus auch in dem erhaltenen Anfange seiner ersten Harmonik den Unterschied der Stimme beim Sprechen und beim Singen erörtert. Es ist unabweisbar, die betreffenden Paragraphen 25—28 der ersten Harmonik hier im Originale vorzuführen:

§ 25. *Πρῶτον μὲν οὖν ἁπάντων αὐτῆς τῆς κατὰ τόπον κινήσεως τὰς διαφορὰς θεωρῆσαι τίνες εἰσὶ πειρατέον.* . .

. . . .

πάσης δὲ φωνῆς δυναμένης κινεῖσθαι τὸν εἰρημένον αὐτὸν τρόπον δύο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἥ τε συνεχὴς καὶ ἡ διαστηματική.

§ 26. *Κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως ὡς ἂν μηδαμοῦ ἱσταμένη* ⟨*ἢ*⟩, *μηδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατά γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς. Κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως φαίνεται κινεῖσθαι· διαβαίνουσα γὰρ ἵστησιν αὑτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως, εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας, καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶς — λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον — ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἱσταμένη δ' ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτὰς μελῳδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν.*

§ 27. *Ληπτέον δὲ ἑκάτερον τούτων κατὰ τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν· πότερον μὲν γὰρ δυνατὸν ἢ ἀδύνατον φωνὴν κινεῖσθαι καὶ πάλιν ἵστασθαι αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως ἑτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεστῶσαν πραγματείαν οὐκ ἀναγκαῖον τὸ διακινῆσαι τούτων ἑκάτερον· ὁποτέρως γὰρ ἔχει, τὸ αὐτὸ ποιεῖ πρός γε τὸ χωρίσαι τὴν ἐμμελῆ κίνησιν τῆς φωνῆς ἀπὸ τῶν ἄλλων κινήσεων.*

Ἁπλῶς γὰρ ὅταν μὲν οὕτω κινῆται ἡ φωνὴ ὥστε μηδαμοῦ δοκεῖν ἵστασθαι τῇ ἀκοῇ, συνεχῆ λέγομεν ταύτην τὴν κίνησιν· ὅταν δὲ στῆναί που δόξασα, εἶτα πάλιν διαβαίνειν τινὰ τόπον φανῇ καὶ τοῦτο ποιήσασα πάλιν ἐφ' ἑτέρας τάσεως στῆναι δόξῃ καὶ τοῦτο ἐναλλὰξ ποιεῖν φαινομένη συνεχῶς διατελῇ, διαστηματικὴν τὴν τοιαύτην κίνησιν λέγομεν.

§ 28. *Τὴν μὲν οὖν συνεχῆ λογικὴν εἶναί φαμεν, διαλεγομένων γὰρ ἡμῶν οὕτως ἡ φωνὴ κινεῖται κατὰ τόπον ὥστε μηδαμοῦ δοκεῖν ἵστασθαι. Κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως πέφυκε γίγνεσθαι· ἀλλὰ γὰρ ἵστασθαί τε δοκεῖ καὶ πάντες τὸν τοῦτο φαινόμενον ποιεῖν οὐκέτι λέγειν φασὶν ἀλλ' ᾄδειν. Διόπερ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φεύγομεν τὸ ἱστάναι τὴν φωνήν, ἂν μὴ διὰ πάθος ποτὲ εἰς τοιαύτην κίνησιν ἀναγκασθῶμεν ἐλθεῖν, ἐν δὲ τῷ μελῳδεῖν τοὐναντίον ποιοῦμεν, τὸ μὲν γὰρ συνεχὲς φεύγομεν, τὸ δ' ἑστάναι τὴν φωνὴν ὡς μάλιστα διώκομεν. ὅσῳ γὰρ μᾶλλον ἑκάστην τῶν φωνῶν μίαν τε καὶ ἑστηκυῖαν καὶ τὴν αὐτὴν ποιήσομεν, τοσούτῳ φαίνεται τῇ αἰσθήσει τὸ μέλος ἀκριβέστερον.*

Ὅτι μὲν οὖν δύο κινήσεων οὐσῶν κατὰ τόπον τῆς φωνῆς ἡ μὲν συνεχὴς λογική τίς ἐστιν, ἡ δὲ διαστηματικὴ μελῳδική, σχεδὸν δῆλον ἐκ τῶν εἰρημένων.

Aus meiner deutschen Uebersetzung und Erklärung des Aristoxenus sei dem griechischen Texte folgendes hinzugefügt.

§ 25. Zuerst sind die Unterschiede der nach der Höhe und nach der Tiefe zu (nach räumlichen Dimensionen) fortschreitenden Stimme anzugeben. <Wenn nämlich eine Stimme von der Tiefe in die Höhe hinaufsteigt, oder von der Höhe in die Tiefe hinabsteigt, so nennen wir ihre Bewegung eine topische (*κατὰ τόπον κίνησις*), da sie gewissermassen einen Raum (von oben nach unten, oder von unten nach oben) durchschreitet.> Für jede Stimme aber, die sich in der angegebenen Weise zu bewegen vermag, ist eine zweifache Art der Bewegung zu unterscheiden, die continuirliche und die discontinuirliche Bewegung.

§ 26. In continuirlicher Bewegung durchschreitet die Stimme einen Raum (so erscheint es wenigstens der sinnlichen Wahrnehmung) in der Weise, dass sie nirgends länger verweilt, auch nicht (wenigstens nicht nach dem Eindrucke der Empfindung) an den Grenzen ⟨der einzelnen Abschnitte⟩, sondern continuirlich bis zum Aufhören sich fortbewegt.

In der zweiten Art der Bewegung, der discontinuirlichen, scheint sie sich in der entgegengesetzten Weise zu bewegen. Beim Fortschreiten nämlich verweilt sie auf einer bestimmten Tonhöhe, dann wieder auf einer anderen. Und wenn sie dies ununterbrochen thut — ich meine ununterbrochen der Zeit nach — dergestalt, dass sie die Stellen, an welchen eine Tonstufe an die andere grenzt, unbemerkbar durchschreitet, auf den Tonstufen selber aber verweilt und blos diese vernehmbar werden lässt, so sagen wir von ihr, sie führe eine Melodie aus und befinde sich in discontinuirlicher Bewegung.

§ 27. Beides aber, was wir hier als Bewegung bezeichnet, müssen wir in dem Sinne auffassen, wie es sich unserer sinnlichen Wahrnehmung gegenüber darstellt; ob es möglich oder unmöglich ist, dass die Stimme sich ⟨von einer Tonstufe zur anderen⟩ bewege und dann ⟨eine Zeit lang⟩ auf einer Tonstufe verharre, das gehört einer anderen Untersuchung an und ist für unsere Wissenschaft der Harmonik unwesentlich: wie es sich auch verhalte, für die Scheidung der emmelischen Bewegung der Stimme von der nicht emmelischen ist es von keiner Bedeutung.

Kurz, wenn die Bewegung eine solche ist, dass sie den Eindruck auf das Gehör macht, als ob sie nirgends ruhig verweile, so nennen wir dieselbe eine continuirliche; wenn sie aber den Anschein gewährt, als ob sie an einer Stelle ruhig verweile, darauf einen Ort ⟨von einer Tonstufe zur anderen⟩ durcheile und wenn sie dies fortwährend abwechselnd bis zum Aufhören zu thun scheint, dann nennen wir diese Bewegung eine discontinuirliche.

§ 28. Die continuirliche Bewegung nun heisst bei uns Sprechen, denn wenn wir uns mit einander unterreden, dann macht die Stimme eine derartig topische Bewegung, dass sie den Anschein hervorruft, als ob sie an keiner Stelle anhalte. In der zweiten Art der Bewegung, der discontinuirlichen, zeigt sich das entgegengesetzte, indem sie vielmehr den Eindruck macht, als ob sie an bestimmten Stellen ruhig verweile; von demjenigen

aber, der dies zu thun scheint, sagen wir alle nicht mehr, er spreche, sondern er singe.

Dem entsprechend vermeiden wir es, beim Reden die Stimme ruhig anzuhalten, wir müssten denn etwa durch eine leidenschaftliche Erregtheit getrieben werden, in eine derartige Bewegung zu verfallen. Beim Singen aber vermeiden wir gerade umgekehrt die continuirliche Bewegung und suchen die Stimme so viel als möglich verweilen zu lassen; denn je mehr wir jeden Ton als einen für sich geordneten, einheitlichen und stetigen zum Vorschein kommen lassen, um so klarer wird das Melos von der sinnlichen Wahrnehmung aufgefasst. Dass also von beiden Arten der topischen Bewegung der Stimme die continuirliche als Sprechen, die discontinuirliche als Singen sich darstellt, erhellt, denke ich, aus dem Gesagten."

In nächstem Zusammenhange mit dieser Auseinandersetzung steht § 42 der ersten Harmonik:

§ 42. *Τούτων δ' οὕτως ἀφωρισμένων τε καὶ προδιῃρημένων περὶ ⟨τοῦ μουσικοῦ⟩ μέλους ἂν εἴη ἡμῖν πειρατέον ὑποτυπῶσαι τί ποτ' ἐστὶν ἡ φύσις αὐτοῦ. Ὅτι μὲν οὖν διαστηματικὴν ἐν αὐτῷ δεῖ τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν εἶναι προείρηται, ὥστε τοῦ γε λογώδους κεχώρισται ταύτῃ τὸ μουσικὸν μέλος· λέγεται γὰρ δὴ καὶ λογῶδές τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσῳδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι.*

Zu deutsch:

„Nach diesen Definitionen und vorläufigen Eintheilungen ⟨von Klang, Intervall und Systemen⟩ haben wir den Versuch zu machen, die Natur des musikalischen Melos im Umrisse zu erörtern.

Dass in demselben die discontinuirliche Bewegung der Stimme vorhanden sein muss, ist früher gesagt ⟨§ 25. 28⟩, so dass sich hierdurch das musikalische Melos vom Melos des Sprechens unterscheidet; denn wir haben dort ausgeführt, dass auch beim Sprechen ein durch die Wortaccente gebildetes Melos vorkommt: das Hinaufsteigen und das Hinabsteigen ⟨von tieferen zu höheren Accenten und umgekehrt⟩ ist eine natürliche Eigenschaft auch der Sprache."

Aus der Rhythmik des Aristoxenus steht folgendes bei Psellus § 6 erhaltene Fragment mit den erläuterten Sätzen der ersten Harmonik in sachlichem Zusammenhange:

Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθέσθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἡ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἡ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι. διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκειται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.

Zu deutsch:

„Von den Rhythmizomena ist ein jedes ein derartiges, dass es weder continuirlich in Bewegung, noch continuirlich in Stätigkeit ist, sondern dass das eine mit dem anderen abwechselt.

Der Stätigkeit gehört das orchestische Schema, der Ton und die Silbe ⟨des gesungenen Verses⟩ an, denn nichts von diesen dreien kann wahrgenommen werden, ohne dass eine Stätigkeit vorhanden wäre.

Der Bewegung dagegen gehört der Uebergang von einem orchestischen Schema zum anderen, von einem Tone zum anderen, von einer gesungenen Silbe zur anderen an.

Die von dem Stätigen ausgefüllten Zeiten sind die wahrnehmbaren, die von der Bewegung ausgefüllten die nicht wahrnehmbaren Zeiten: nicht wahrnehmbar wegen ihrer Kleinheit, indem sie die Grenzen der von den stätigen Elementen ausgefüllten Zeiten sind.

Zu beachten ist auch dies, dass jedes der rhythmischen Systeme nicht in gleichartiger Weise aus den der Quantität nach wahrnehmbaren und nicht wahrnehmbaren Zeiten zusammengesetzt ist. Vielmehr bilden die der Quantität nach wahrnehmbaren Zeiten die Bestandtheile des Systemes, die quantitativ nicht wahrnehmbaren bilden die Grenzen der quantitativ wahrnehmbaren.

Also der Uebergang von einem stätigen Theil des Rhythmizomenon zum anderen ist ein unendlich kleiner der Zeit nach.“

Die Anschauung des Aristoxenus, die sich in den angezogenen

Paragraphen seiner Harmonik und in dem bei Psellus erhaltenen Fragmente seiner Rhythmik ausspricht, lässt sich folgendermassen zusammenfassen:

In jedem Rhythmizomenon (vgl. Griech. Rhythm.[3] S. 58 ff.) gibt es Momente der Ruhe (*ἠρεμία*) und Momente der Bewegung (*κίνησις*). Momente der Ruhe sind die Töne, die (gesungenen) Silben; Momente der Bewegung sind die Uebergänge von dem Tone zum folgenden Tone, von der gesungenen Silbe zur gesungenen Silbe.

Was in dem Rhythmizomenon durch Momente der Ruhe gebildet wird, also die Töne, die gesungenen Silben, sind *χρόνοι γνώριμοι κατὰ τὸ ποσόν*; was durch die Momente der Bewegung gebildet wird, die *μεταβάσεις*, sind *χρόνοι ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν*, sind die der Zeit nach unendlich kleinen Grenzen der *χρόνοι γνώριμοι*.

Dies besagt das Fragment der Rhythmik. Eben weil es Fragment ist, ist darin nicht angegeben, dass von gesungenen, nicht von gesprochenen Silben die Rede ist. Aus dem betreffenden Paragraphen der Harmonik ist dies zu ergänzen.

Hiernach besteht nach Aristoxenus die *κίνησις φωνῆς* in der Aufeinanderfolge der Töne und gesungenen Silben, welche sich durch die der Zeitdauer nach unendlich kleinen *μεταβάσεις* aneinander reihen.

Im *μουσικὸν μέλος* (Gesang- und Instrumentalmusik) führen die gesungenen Silben eine *διαστηματικὴ κίνησις*, d. i. eine discontinuirliche oder eine discrete Bewegung aus. Dieselbe macht auf unser Gehör den Eindruck, als ob die singende Stimme auf einer jeden Silbe ruhig verweile, um mit einer der Zeit nach unendlich kleinen *μετάβασις* zu einer anderen Silbe des Gesanges, auf der sie ebenfalls ruhig verweilt, überzugehen und in dieser Weise weiter bis zum Ende des Gesanges.

Für das *λογῶδες μέλος* dagegen, wo die Silben ähnlich wie dort durch die verschiedenen Wortaccente der Tonhöhe nach verschieden sind, bietet sich unseren Sinnen der Anschein, als ob die Silben in einer continuirlichen Bewegung sich befänden; wir haben das Gefühl, als ob die Sprechstimme nur Uebergänge von einer Silbe zur anderen mache, ohne dass der einzelnen Silbe das Moment der Stätigkeit, der *ἠρεμία*, eigen sei. Wir haben ein Wohlgefallen daran, dass die gesungenen Silben stätig sind. Beim Sprechen vermeiden wir es, dass die Stimme sich in Momenten des Stätigen (dies sind die *ἠρεμίαι*) bewegt; höchstens

wenn man im Affect redet, ist es natürlich, dass bestimmte Silben, auf denen ein besonderer Nachdruck liegt, länger gehalten werden. Ausser im Affecte ist die gesprochene Silbe ein *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*, eine Silbe, deren Zeitdauer dem Zeitmasse nach nicht zu bestimmen ist. Im Gesange werden die Silben nach dem *χρόνος πρῶτος* gemessen, beim Sprechen ist das nicht möglich, da lässt sich an die Silbe dies Zeitmass nicht anlegen. Die gesungene Silbe ist ein *χρόνος μονόσημος* oder ein *χρόνος δίσημος* oder ein *τρίσημος* u. s. w.; die gesprochene Silbe entzieht sich der rhythmischen Massbestimmung. Freilich ist die gesprochene Silbe *τω* länger als die Silbe *το*, aber die Zeitdifferenz zwischen der langen und kurzen Silbe beim Sprechen ist *ἄγνωστος*. Wir können uns leicht zum Bewusstsein führen, dass beim Sprechen die lange Silbe länger als die kurze ist, wir brauchen nur eine Secundenuhr in der Hand in dem nämlichen Zeitraume die nämliche kurze Silbe wiederholt auszusprechen und dann in demselben Zeitraume irgend eine Länge mehrere Mal hinter einander zu wiederholen. Dann werden wir alsbald die Erfahrung machen, dass in jenem Zeitraume, einer Zeit von so und soviel Secunden, eine grössere Anzahl von Kürzen als von Längen sich aussprechen lässt, dass also auf die einzelne Länge eine längere Zeit als auf die einzelne Kürze kommt. Davon vermögen wir uns zu überzeugen. Aber der Zeitdifferenz zwischen der einzelnen Länge und der einzelnen Kürze vermögen wir uns nicht bewusst zu werden.

Es besteht ein Unterschied zwischen demjenigen *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*, welcher auf die lange und kurze Sprechsilbe kommt, und zwischen demjenigen *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*, welcher auf die *μετάβασις* kommt: jener ist länger als dieser. Läge uns das betreffende Citat des Psellus nicht als abgerissenes Fragment, sondern im Zusammenhange des ganzen Abschnittes vor, so würden wir den von Aristoxenus selber dargelegten Unterschied der beiderseitigen *χρόνοι ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν* mit Aristoxenus' eigenen Worten vor uns haben. Denn offenbar ist jener Abschnitt der Aristoxenischen Rhythmik derselbe, auf welchen die erste Harmonik bei der Erörterung der continuirlichen und discontinuirlichen Stimme verweist § 27 „*ἑτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεστῶσαν πραγματείαν οὐκ ἀναγκαῖον τὸ διακινῆσαι τούτων ἑκάτερον**).

*) Die nahe Beziehung, welche zwischen unserer Stelle der ersten Har-

Soviel ist jedenfalls festzuhalten: nur aus der Combination der drei vorgeführten Stellen des Aristoxenus lässt sich dessen Ansicht über den Unterschied der Sprechstimme von der Singstimme erkennen. Was er über die erstere sagt, macht genau den Eindruck, welchen auch wir modernen Menschen beim gewöhnlichen Sprechen empfinden: die Silben folgen so rasch auf einander, dass wir nicht im Stande sind ihre Zeitdauer zu messen, obwohl wir uns bewusst sind, dass die einen Silben kurz, die anderen lang sind. Die alten Griechen sprachen ihre Sprache in dieser Beziehung genau wie die heutigen Neugriechen, wie die Deutschen und wie die Engländer.

Meine deutsche Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus war es, welche dies zuerst ausgesprochen hat.

Henri Weils Recension dieses Buches im Journal des savants, Février 1884, kann sich damit nicht befreunden. Es heisst dort p. 113: „Je ne puis découvrir dans cette page d'Aristoxène rien qui touche à la durée des syllabes. Je crois que le débit des vers grecs différait essentiellement de celui des vers allemands ou anglais. Comment les différences de quantité, qui tiennent une si grande place dans la composition oratoire, auraient-elles été effacées dans la recitation des vers? Ce que les anciens nous disent du nombre oratoire prouve que les brèves et les longues se marquaient très nettement dans le discours, et que l'étendue des sons, l'élément matériel du langage, prévalait dans les langues antiques et leur donnait ce caractère plastique qui distingue l'art des anciens et le tour de leur imagination.“

Dass die griechischen Redner die Länge und Kürze der Vocale genau beachtet haben, steht über allem Zweifel fest. Diese Thatsache wird aber durch die von mir gegebene Interpretation des Aristoxenus keineswegs in Abrede gestellt. Auch die Deutschen und die Engländer können gar nicht anders sprechen, als dass sie die langen Vocale als Längen, die kurzen Vocale als Kürzen zu Gehör bringen; nur ist die alte Schulregel, welche

---

monik und unserem Psellianischen Fragmente der Rhythmik besteht, erklärt auch die dort § 26 von der *διαστηματική* gebrauchten Worte *διαβαίνουσα γὰρ ἵστησιν αὑτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως, εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας, καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶς — λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον.* Es wäre nicht leicht einzusehen, weshalb Aristoxenus auch bei der *διαστηματικὴ κίνησις* den Ausdruck *συνεχῶς* gebraucht, wenn nicht die Aristoxenischen Worte *Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ* bei Psellus erhalten wären.

sich aus Quintilian auch in die modernen Theorien der Beredsamkeit eingedrängt hat, dass die Länge die doppelte Länge der Kürze habe, für die gesprochene Sprache unrichtig. Diese Regel hat zuerst Aristoxenus, jedoch für die gesungene Sprache, aufgestellt. Für die gesprochene Sprache gilt sie nicht. Die lange Silbe hat zwar auch hier eine längere Dauer als die kurze, aber um wie viel die Länge länger als die Kürze ist, das vermögen wir nicht zu empfinden. So war es auch in der Sprache der griechischen Redner, so ist es in der Sprache der grossen englischen Redner. Ein Sir Robert Peel hat sicherlich die Längen und Kürzen seiner Sprache ebenso genau eingehalten wie Demosthenes die Quantität des Altgriechischen beachtet hat, und unsere deutsche Beredsamkeit, die sich ja zu einer bedeutenden Höhe emporgerafft hat, macht es nicht anders. Quintilians Schulregel freilich, die dieser über die Silbenprosodie aufgestellt hat, kommt weder in der englischen, noch in der deutschen Beredsamkeit zu ihrem Rechte, so wenig sie für die Beredsamkeit des Alterthums jemals Geltung gehabt hat. Was Henri Weil zu Gunsten der griechischen Beredsamkeit gegen meine Interpretation des Aristoxenus einwendet, beruht wohl eben nur auf der Ansicht, dass bei den alten Rednern die Länge das Doppelte der Kürze gebildet habe. Meine Ansicht ist vielmehr diejenige, dass die alten griechischen Redner dieselben Normen der Prosodie wie die englischen und deutschen Redner beachteten.

Im Einzelnen sagt Weil: „Aristoxène dit qu'il y a des sons plus aigus et plus graves dans le discours ordinaire, comme dans le chant. Mais quand on chante, chaque son est discret, la voix s'arrête sur un son déterminé, le fait durer; et, quand elle passe ensuite à un autre son, la transition se fait brusquement et en sautant, pour ainsi dire, l'intervalle qui sépare les deux sons." Hiermit bin ich durchaus einverstanden, auch mit Weils Schlusssatze, denn „la transition", die *μετάβασις* ist nach Aristoxenus auch im Gesange ein *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν.* Aber was Henri Weil jenem seinem Satze hinzufügt, damit kann ich nicht einverstanden sein. Er fügt hinzu:

> „Au contraire, quand on parle, la voix parcourt cet intervalle, elle monte et descend la gamme d'une manière continue et ne soutient pas à la même hauteur durant un temps appréciable."

Wenn ich nur verstehen könnte, was das Wort „cet intervalle"

besagen will? Unmöglich lässt sich dasselbe mit dem unmittelbar vorhergehenden „l'intervalle qui sépare les deux sons", dem unendlich kleinen Zeittheile, welchen die von Aristoxenus sogenannte *μετάβασις* von einem Tone zum anderen einnimmt, identificiren. Mit keinem Worte spricht Aristoxenus etwas aus, was H. Weil durch „la voix parcourt cet intervalle" wiederzugeben berechtigt wäre. Auch von dem darauf bei H. Weil Folgendem: „elle monte et descend la gamme d'une manière continue et ne soutient pas à la même hauteur durant un temps appréciable." Von der Sprechstimme hätte es bei Weil heissen sollen:

> „Au contraire, quand on parle, chaque son n'est pas discret, la voix ne s'arrête pas sur un son déterminé, ne le fait pas durer."

Damit wäre die Bewegung der Sprechstimme derjenigen der Gesangstimme, die *συνεχὴς κίνησις* der *διαστηματικὴ κίνησις* als „contraire" gegenüber gestellt, wie denn auch nach Aristoxenus die beiden topischen Bewegungen der Stimme als Gegensätze gefasst werden. Auf der einen Seite gesungene Silben, auf der anderen Seite gesprochene Silben! In beiden Fällen sind es Silben und ihre Zeitdauer, um die es sich handelt. Im ersten Falle ist die Zeitdauer bestimmbar, im zweiten nicht.

H. Weil hat sich um die Interpretation der Aristoxenischen Rhythmik so ausserordentliche Verdienste erworben, dass sein Name mit dem des Aristoxenus fest verbunden bleiben wird, so lange man sich mit diesem Schriftsteller beschäftigt. Dass seine Interpretation des Paragraphen der Aristoxenischen Harmonik das Richtige nicht getroffen hat, dadurch werden Weils Verdienste nicht verringert.

In den „Fragmenten und Lehrsätzen der griechischen Rhythmiker" war von mir gelegentlich der 5-zeitigen Päone gesagt worden, dass man an dem von Aristoxenus angegebenen Megethos dieses Versfusses, dem *χρόνος πεντάσημος*, nicht zweifeln dürfe, zumal in den Musikbeispielen des Anonymus als *ῥυθμὸς δεκάσημος* ein aus acht päonischen Versfüssen bestehendes Melos vorliege. Aber in diesem 5-zeitigen Rhythmus könne man päonische Versfüsse nur singen, nicht recitiren: das Recitiren im strengen 5-zeitigen Rhythmus lasse sich nur so fertig bringen, dass es unnatürlich und pedantisch klinge; der Recitirende werde päonische Verse etwa als Verse des geraden Rhythmengeschlechtes vortragen, in der Weise etwa wie es Alfred Meissner verlange.

Diese meine Bemerkung über den Vortrag 5-zeitiger Versfüsse gab Herrn K. Lehrs Veranlassung zu der Aeusserung, dass J. H. Schmidt im Stande sei, die Päone im richtigen Masse zu lesen. Die oben erklärten Stellen des Aristoxenus haben mich in der Ueberzeugung befestigt, dass sämmtliche melische Metra der Alten (— nicht die Päone allein —) nur als gesungene Verse im genuinen Rhythmus gehalten wurden, dass sie dagegen als gesagte Verse niemals unter Einhaltung ihres melischen Silbenmasses, sondern nur unter Berücksichtigung des rhythmischen Ictus vorgetragen worden sind. So war es schon in dem Rhapsoden-Vortrage der Homerischen Verse, nicht minder in dem scenischen Vortrage der dramatischen Trimeter und Tetrameter, ausser wenn diese Verse als *παρακαταλογή* d. h. zu gleichzeitiger Instrumentalmusik melodramatisch gesprochen wurden. Hier wurde der Declamirende durch gleichzeitige Instrumentalmusik in den Stand gesetzt, an Stelle des *μέλος λογῶδες* den Rhythmus des *μέλος μουσικόν* treten zu lassen.

Hätte der Rhapsode die epischen Verse nach 4-zeitigen Versfüssen vortragen wollen, in denen die Länge genau den doppelten Zeitumfang der Kürze gehabt hätte, so wären sie von der Art und Weise des gewöhnlichen Sprechens, in welchem die Silben nicht messbar sind, so sehr abgewichen, dass ihre Sprache nicht als eine natürliche, dass sie gezwungen, manierirt und pedantisch hätte erscheinen müssen. Ebenso, wenn der Schauspieler auf der Bühne in den rein declamatorischen Stellen den Iambus und Trochäus als einen 3-zeitigen Versfuss hätte vortragen wollen. Es wäre unnatürlich gewesen. Anders aber, wenn zum Vortrage des Schauspielers in den melodramatischen Partien die Klänge des Aulos oder der Kithara hinzukamen. Dann war es für den Zuhörer hinlänglich motiviert, dass das Sprechen kein gewöhnliches, dass es vom Gebiet des Natürlichen in das Gebiet der Kunst hinaufgehoben sein sollte. Da nahm man keinen Anstoss daran, wenn der Schauspieler auch im Rhythmus die Normen der gewöhnlichen Umgangssprache verliess und dem musikalischen Rhythmus folgte.

Nicht anders wie bei der Parakataloge war es, wenn zur Declamation die Orchestik hinzutrat. Hier durfte der Schauspieler beim Sprechen der Verse den orchestischen Rhythmus einhalten. Dies war der Fall beim Vortrage der *ἰωνικοὶ λόγοι*, wo der Sotadeische Vers auf der Bühne zu Alexandrien vom

Schauspieler im strengen melischen Rhythmus gesprochen wurde. Hierauf beziehen sich die Worte des Aristides Quintilian p. 32 M.: *ῥυθμὸς δὲ καθ' αὑτὸν μὲν ἐπὶ ψιλῆς ὀρχήσεως, μετὰ δὲ μέλους ἐν κώλοις, μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως οἷον τῶν Σωτάδου καί τινων τοιούτων.* In der That lässt die Eigenartigkeit des Ionischen Rhythmus, die entschieden artificiose Construction des Ionischen Fusses den Sotadeischen Vers vor allen übrigen als denjenigen erscheinen, bei welchem auch als gesprochenem Verse die Einhaltung des strengen Rhythmus am wenigsten auffällig ist. Vgl. griechische Rhythmik (dritte Auflage) S. 56.

§ 2.

Dionysius von Halikarnass über die Versfüsse der Declamation.

In seiner Schrift *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* gibt Dionysius von Halikarnass eine kurze Darstellung, nach welchen Gesichtspunkten der Redner in der Wahl und Stellung der Worte zu verfahren hat. Er folgt hierbei den älteren Rhetoren, unter denen selbstverständlich Aristoteles für ihn an erster Stelle steht. Ausserdem ist aber auch Aristoxenus von ihm benutzt. Im 14. Cap. führt er aus *„ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται“*, dass die Consonanten in Mutae und Liquidae — *ἄφωνα* und *ἡμίφωνα* — zerfallen. Schwerlich werde ich mich geirrt haben, wenn ich in der griechischen Rhythmik (dritte Auflage) S. 57 annahm, dass diese Stelle des Aristoxenus über die Buchstaben aus dem ersten Buche der Rhythmik entlehnt ist, jenem Abschnitte, in welchem Aristoxenus von dem in der Sprechstimme zum Ausdruck kommenden Rhythmus handelte. Im 17. Cap. spricht Dionysius von den Versfüssen, welche die Theorie der Beredsamkeit zu beachten hat. Hier wird nicht Aristoxenus citirt, sondern schlechthin *οἱ ῥυθμικοί.* In der Zeit, welche zwischen Aristoxenus und Dionysius von Halikarnass liegt, müssen Schriften über den Rhythmus verfasst sein, welche dem Dionysius für dies Capitel vorlagen. Die Namen der Verfasser kennen wir nicht. Wir wissen nur, dass im Anfange der römischen Kaiserzeit die musikalische Litteratur eine sehr umfangreiche war. Schon vor dem Musiker Didymos gab es Schriften, welche sich mit dem Unterschiede der Aristoxeneer und Pythagoreer befassten. Dass Dionysius in seinem Capitel von den Versfüssen nicht unmittelbar

aus Aristoxenus schöpft, geht mit Evidenz daraus hervor, dass Dionysius für den Begriff Versfuss ausser der Bezeichnung *πούς* auch *ῥυθμός* sagt, „*τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν*". Der zweite Ausdruck ist dem Aristoxenus als Bezeichnung des Versfusses durchaus fremd, kommt aber bei Fabius Quintilian und Aristides Quintilian vor; die früheste Quelle dieses Gebrauches ist eben unser Capitel des Dionysius von Halikarnass.

Dionysius unterscheidet zwischen *ἁπλοῦς ῥυθμὸς ἢ ποὺς* und *σύνθετος*. Der Rhythmus der ersten Art hat nicht weniger als 2, nicht mehr als 3 Silben. Im Ganzen will Dionysius 12 einfache Versfüsse aufgezählt haben. Das vollständige Verzeichniss des Dionysius von Halikarnass ist folgendes:

Ἁπλοῖ ῥυθμοὶ ἢ ἁπλοῖ πόδες:

Δισύλλαβοι

1. ⏑ ⏑ *ἡγεμὼν ἢ πυρρίχιος*
2. – – *σπονδεῖος*
3. ⏑ – *ἴαμβος*
4. – ⏑ *τροχαῖος*

Τρισύλλαβοι

5. ⏑ ⏑ ⏑ *τρίβραχυς, καλούμενος ὑπό τινων χορεῖος*
6. – – – *μολοττός*
7. ⏑ – ⏑ *ἀμφίβραχυς*
8. ⏑ ⏑ – *ἀνάπαιστος*
9. – ⏑ ⏑ *δάκτυλος*
10. – ⏑ – *κρητικός*
11. – – ⏑ *βακχεῖος*
12. ⏑ – – *ὑποβάκχειος*

Von den *σύνθετοι ῥυθμοί* oder *πόδες* sagt Dionysius nichts anderes als „*οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων εἰσὶ σύνθετοι*".

Den einzelnen Versfüssen fügt Dionysius je ein Beispiel und eine Angabe ihres Ethos bei. Es verlohnt der Mühe das ganze Dionysianische Verzeichniss der Versfüsse hier mitzutheilen.

Διονυσίου περὶ συνθέσεως ὀνομάτων κεφ. ιζ'.

Ἐπεὶ δὲ τοὺς ἀριθμοὺς ἔφην οὐ μικρὰν μοῖραν ἔχειν τῆς ἀξιωματικῆς καὶ μεγαλοπρεποῦς συνθέσεως, ἵνα μή μέ τις εἰκῇ δόξῃ λέγειν, ῥυθμοὺς καὶ μέτρα μουσικῆς οἰκεῖα θεωρίας, εἰς οὐ ῥυθμικήν, οὐδ' ἔμμετρον εἰσάγοντα διάλεκτον, ἀποδώσω καὶ τὸν ὑπὲρ τούτων λόγον. ἔχει δὲ οὕτως· Πᾶν ὄνομα καὶ ῥῆμα καὶ ἄλλο μόριον λέξεως, ὅ τι μὴ μονοσύλλαβόν ἐστιν, ἐν ῥυθμῷ τινι λέγεται· τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν.

Δισυλλάβου μὲν οὖν λέξεως διαφοραὶ τρεῖς. ἢ γὰρ ἐξ ἀμφοτέρων ἔσται βραχειῶν, ἢ ἐξ ἀμφοτέρων μακρῶν, ἢ τῆς μὲν βραχείας, τῆς δὲ

μακρᾶς. τοῦ δὲ τρίτου τοῦ ῥυθμοῦ διττὸς ὁ τρόπος. ὁ μέν τις ἀπὸ βραχείας, καὶ λήγων εἰς μακράν· ὁ δ' ἀπὸ μακρᾶς, καὶ λήγων εἰς βραχεῖαν· ὁ μὲν οὖν βραχυσύλλαβος, Ἡγεμών τε καὶ Πυρρίχιος καλεῖται, καὶ οὔτε μεγαλοπρεπής ἐστιν, οὔτε σεμνός· σχῆμα δ' αὐτοῦ τοιόνδε·

Λέγε δὲ σὺ κατὰ πόδα νεόλυτα μέλεα.

ὁ δ' ἀμφοτέρας τὰς συλλαβὰς μακρὰς ἔχων, κέκληται μὲν Σπονδεῖος, ἀξίωμα δ' ἔχει μέγα καὶ σεμνότητα πολλήν· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Ποίαν δῆθ' ὁρμάσω, ταύταν, ἢ κείναν, κείναν ἢ ταύταν;

ὁ δ' ἐκ βραχείας τε καὶ μακρᾶς συγκείμενος, ἐὰν μὲν τὴν ἡγουμένην λάβῃ βραχεῖαν, Ἴαμβος καλεῖται, καὶ οὐκ ἔστιν οὐκ ἀγενής· ἐὰν δ' ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἄρχηται, Τροχαῖος, καὶ ἔστι μαλακώτερος θατέρου καὶ ἀγενέστερος· παράδειγμα δὲ τοῦ προτέρου τοιόνδε·

Ἐπεὶ σχολὴ πάρεστι, παῖ Μενοιτίου.

τοῦ δ' ἑτέρου·

Θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσι κυκώμενε.

δισυλλάβων μὲν δὴ μορίων λέξεως διαφοραί τε καὶ ῥυθμοὶ καὶ σχήματα τοσαῦτα· τρισυλλάβων δ' ἕτερα πλείω τῶν εἰρημένων, καὶ ποικιλωτέραν ἔχοντα θεωρίαν. ὁ μὲν γὰρ ἐξ ἁπασῶν βραχειῶν συνεστώς, καλούμενος δὲ ὑπό τινων Χορεῖος, Τρίβραχυς πούς· οὗ παράδειγμα τοιόνδε·

Βρόμιε, δορατοφόρε, ἐνυάλιε, πολεμοκέλαδε·

ταπεινός τε καὶ ἄσεμνός ἐστι καὶ ἀγενής, καὶ οὐδὲν ἂν ἐξ αὐτοῦ γένοιτο γενναῖον. ὁ δ' ἐξ ἁπασῶν μακρῶν, Μολοττὸν δ' αὐτὸν οἱ μετρικοὶ καλοῦσιν, ὑψηλός τε καὶ ἀξιωματικός ἐστι καὶ διαβεβηκὼς ὡς ἐπὶ πολύ· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Ὦ Ζηνὸς καὶ Λήδας κάλλιστοι σωτῆρες.

ὁ δ' ἐκ μακρᾶς καὶ δυοῖν βραχειῶν, μέσην μὲν λαβὼν τὴν μακρὰν ἑκατέρας τῶν βραχειῶν, Ἀμφίβραχυς ὠνόμασται· καὶ οὐ σφόδρα τῶν εὐσχημόνων ἐστὶ ῥυθμῶν, ἀλλὰ διακέκλασταί τε καὶ πολὺ τὸ θῆλυ καὶ ἀγενὲς ἔχει· οἷά ἐστι ταυτί·

Ἴακχε διθύραμβε, σὺ τῶνδε χοραγέ.

ὁ δὲ προλαμβάνων τὰς δύο βραχείας, Ἀνάπαιστος μὲν καλεῖται, σεμνότητα δ' ἔχει πολλήν· καί, ἔνθα δεῖ μέγεθος περιθεῖναι τοῖς πράγμασιν, ἢ πάθος, ἐπιτήδειός ἐστι παραλαμβάνεσθαι· τούτου τὸ σχῆμα τοιόνδε·

Βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχει.

ὁ δ' ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δ' ἐς τὰς βραχείας, Δακτυλικὸς μὲν καλεῖται, πάνυ δ' ἐστὶ σεμνός, καὶ εἰς κάλλος ἁρμονίας ἀξιολογώτατος, καὶ τόγε ἡρωϊκὸν μέτρον ἀπὸ τούτου κοσμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολύ· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν.

οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας· οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. ἕτερον δ' ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμόν, ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον [τοῦτον] τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλον καλοῦσι· παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε·

Κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

περὶ ὧν ἂν ἕτερος εἴη λόγος. πλὴν ἀμφότεροί γε τῶν πάνυ καλῶν οἱ ῥυθμοί.

Ἓν ἔτι λείπεται τρισυλλάβων ῥυθμῶν γένος, ὃ συνέστηκε μὲν ἐκ δύο μακρῶν καὶ βραχείας, τρία δ' ἔχει σχήματα· μέσης μὲν γὰρ γενομένης τῆς βραχείας, ἄκρων δὲ τῶν μακρῶν, Κρητικός τε λέγεται, καὶ ἔστιν οὐκ ἀγενής· ὑπόδειγμα δ' αὐτοῦ τοιόνδε·

Οἱ δ' ἐπείγοντο πλωταῖς ἀπήνησι χαλκεμβόλοισιν.

ἐὰν δὲ τὴν ἀρχὴν αἱ δύο μακραὶ κατασχῶσι, τὴν δὲ τελευτὴν βραχεῖα· οἷά ἐστι ταυτί·

Σοί, Φοῖβε Μοῦσαί τε, συμβῶμεν·

ἀνδρῶδες δὲ πάνυ τοῦτο σχῆμα, καὶ εἰς σεμνολογίαν ἐπιτήδειον. τὸ δ' αὐτὸ συμβήσεται, κἂν ἡ βραχεῖα πρώτη τεθῇ τῶν μακρῶν. καὶ γὰρ οὗτος ὁ ῥυθμὸς ἀξίωμα ἔχει καὶ μέγεθος· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Τίν' ἀκτάν, τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;

τούτοις ἀμφοτέροις ὀνόματα κεῖται ῥυθμοῖς ὑπὸ τῶν μετρικῶν, Βακχεῖος μὲν τῷ προτέρῳ, θατέρῳ δὲ Ὑποβάκχειος. οὗτοι δώδεκα ῥυθμοί τε καὶ πόδες εἰσὶν οἱ πρῶτοι καταμετροῦντες ἅπασαν ἔμμετρόν τε καὶ ἄμετρον λέξιν, ἐξ ὧν γίνονται στίχοι τε καὶ κῶλα. οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων εἰσὶ σύνθετοι. ἁπλοῦς δὲ ῥυθμός, ἢ πούς, οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν, οὔτε μείζων τριῶν. καὶ περὶ μὲν τούτων οὐκ οἶδα ὅ τι δεῖ πλείω λέγειν.

Ausser dem 17. ist auch das 20. Cap. derselben Schrift des Dionysius eine Fundgrube für die älteste Theorie der Versfüsse. Hier redet Dionysius von dem Verse Homers:

Αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

und sagt dort:

Οὐχὶ συγκατακεκύλισται τῷ βάρει τῆς πέτρας ἡ τῶν ὀνομάτων σύνθεσις; μᾶλλον δ' ἔφθακε τὴν τοῦ λίθου φορὰν τὸ τῆς ἀπαγγελίας τάχος; ἔμοιγε δοκεῖ. καὶ τίς ἐνταῦθα πάλιν αἰτία; καὶ γὰρ ταύτην ἄξιον ἰδεῖν· ὁ τὴν καταφορὰν δηλῶν τοῦ πέτρου στίχος μονοσύλλαβον μὲν οὐδεμίαν, δισυλλάβους δὲ δύο μόνας ἔχων λέξεις. τοῦτ' οὐκ ἐᾷ πρῶτον διεστηκέναι τοὺς χρόνους, ἀλλ' ἐπιταχύνει· Ἔπειθ' ἑπτακαίδεκα συλλαβῶν οὐσῶν ἐν τῷ στίχῳ, δέκα μέν εἰσι βραχεῖαι συλλαβαί, ἑπτὰ δὲ μόναι μακραὶ καὶ οὐδ' αὗται τέλειοι. ἀνάγκη οὖν κατεσπάσθαι καὶ συστέλ-

λεσθαι τὴν φράσιν, τῇ βραχύτητι τῶν συλλαβῶν ἐφελκομένην. ἔτι πρὸς τούτοις οὐδ' ὄνομα ἀπ' ὀνόματος ἀξιόλογον εἴληφε διάστασιν· οὔτε γὰρ φωνήεντι φωνῆεν, οὔτε ἡμιφώνῳ ἡμίφωνον, ἢ ἄφωνον γίνεται, ἃ τραχύνειν πέφυκε καὶ διϊστάνειν τὰς ἁρμονίας, οὐδέν ἐστι παρακείμενον. οὐ δὴ διάστασις αἰσθητή, μὴ διηρτημένων τῶν λέξεων, ἀλλὰ συνολισθαίνουσιν ἀλλήλαις καὶ συγκαταφέρονται, καὶ τρόπον τινὰ μία ἐξ ἁπασῶν γίνεται διὰ τὴν τῶν ἁρμονιῶν ἀκρίβειαν. ὃ δὲ μάλιστα τῶν ἄλλων θαυμάζειν ἄξιον, ῥυθμὸς οὐδεὶς τῶν μακρῶν, οἳ φύσιν ἔχουσι πίπτειν εἰς μέτρον ἡρῷον, οὔτε σπονδεῖος, οὔτε βακχεῖος, ἐγκαταμέμικται τῷ στίχῳ πλὴν ἐπὶ τῆς τελευτῆς, οἱ δὲ ἄλλοι πάντες εἰσὶ δάκτυλοι καὶ οὗτοί γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους, ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων. οὐδὲν δὴ τὸ ἀντιπράττον ἐστὶν εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταρρέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν.

D. i.:

„Bewegen sich mit dem herabrollenden schweren Felsblock nicht zugleich auch die Worte des Verses, oder vielmehr sind sie nicht noch schneller als die Wucht des Steines? Mir scheint es so. Und aus welchem Grunde? Denn auch das zu erkennen ist der Mühe werth. Der den rollenden Felsblock schildernde Vers hat nicht ein einziges einsilbiges Wort und nur 2 zweisilbige. Dies zunächst bewirkt, dass die von den Silben ausgefüllten Zeiten nicht von einander abstehen, sondern schnell sich an einander drängen.

„Sodann bestehen von den 17 Silben des Verses zehn in je einer Kürze, blos sieben in je einer Länge, und auch diese Längen sind keine vollkommenen Längen. Deshalb muss im Anschluss an die Kürze der Silben auch der Vortrag sich beschleunigen.

„Dazu hat auch das eine Wort keinen bemerkenswerthen Abstand vom anderen. Denn es folgt weder ein Vocal auf einen Vocal, noch ein Halbvocal auf einen Halbvocal, ... was die Rede hart machen und auseinanderreissen würde ...*).

„Was aber vor allem anderen bewundernswerth erscheinen muss: es ist kein Versfuss langer Silben, welche sonst im

*) Die handschriftliche Ueberlieferung ist mangelhaft, wie auch Reiske einsah. Eine Parallelstelle des Dionysius besitzen wir in dessen περὶ τῆς Δημοσθένους λέξεως μ', wo es von dem berühmten Redner heisst: καὶ διὰ τοῦτο φεύγει μὲν ἁπάσῃ σπουδῇ τὰς τῶν φωνηέντων συμβολάς, ὡς τὴν λειότητα καὶ τὴν εὐέπειαν διασπάσας· φεύγει δέ, ὅση δύναμις αὐτῇ, τῶν ἡμιφώνων τε καὶ ἀφώνων γραμμάτων τὰς συζυγίας, ὅσαι τραχύνουσι τοὺς ἤχους καὶ ταράττειν δύνανται τὰς ἀκοάς.

heroischen Metrum Zugang haben, eingemischt, weder ein Spondeus, noch ein Bakchius, ausser am Schlusse des Verses. Die inlautenden Versfüsse aber sind sämmtlich Daktylen und zwar Daktylen jener Art, welche irrationale Silben haben, so dass einige von Trochäen nicht sehr verschieden sind. So steht nichts im Wege, dass der sprachliche Vortrag des Verses ein fliessender und behender sei, da er aus solchen Versfüssen zusammengesetzt ist."

Schon im 17. Cap. hatte Dionysius vom heroischen Metron unter Anführung des Verses

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν

gesagt: „Die Rhythmiker behaupten, dass die Länge des Daktylus kürzer sei, als die vollkommene Länge (*τελεία*). Da sie aber nicht sagen können, um wie viel die Länge des Daktylus länger als die vollkommene Länge ist, nennen sie dieselbe irrational (*ἄλογος*). Diesem Daktylus lassen sie einen anderen Versfuss entsprechen, welcher mit zwei Kürzen beginnt und auf die irrationale Silbe auslautet; indem sie diesen Versfuss von den Anapästen sondern, bezeichnen sie ihn als *κύκλος*. Als Beispiel hierfür bringen sie den Vers:

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

Ueber diese wird an einer anderen Stelle die Rede sein. Uebrigens gehören beide zu den besonders schönen Versfüssen."

Dieselbe Erklärung finden wir auch bei Bakchius p. 23 M.:

Ῥυθμὸς . . . συμπέπλεκται . . . ἐκ πόσων χρόνων; Τριῶν. Ποίων; Τούτων χρόνων· βραχυσυλλάβου τε καὶ μακροῦ καὶ ἀλόγου. Βραχὺς ποῖός ἐστιν; Ὁ ἐλάχιστός τε καὶ εἰς μερισμοὺς ⟨μὴ⟩ πίπτων. Μακρὸς δὲ ποῖος; Ὁ τούτου διπλάσιος. Ἄλογος δὲ ποῖος; Ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων. ὁπόσῳ δέ ἐστιν ἐλάσσων ἢ μείζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσαπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τοῦ συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη.

Χρόνων δὲ συμπλοκαὶ ἐν ῥυθμοῖς πόσαι γίνονται; Τέσσαρες. συμπέπλεκται δὲ βραχὺς βραχεῖ, μακρὸς μακρῷ, ἄλογος βραχεῖ, ἄλογος μακρῷ.

Das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik, welches *περὶ τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ* handeln will, gibt vom *χρόνος ἄλογος* folgende Erklärung:

Ὥρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἤτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.

Dann gibt Aristoxenus ein Beispiel des irrationalen Versfusses an dem *χορεῖος ἄλογος*: *Ὁ γὰρ τοιοῦτος ποὺς ἄλογον μὲν ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω· ἔσται δ᾽ ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου. καλεῖται δ᾽ οὗτος χορεῖος ἄλογος.*

Der *χορεῖος ἄλογος* gehört, wie gesagt, dem *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός* an, dem Rhythmus der gesungenen Verse; deshalb bestehen die Silben desselben aus *γνώριμοι τῇ αἰσθήσει χρόνοι*, wir würden dieselben ihrem Megethos nach auch durch moderne Noten ausdrücken können, z. B.:

|♩ ♪.|

Der einen *χρόνος ἄλογος* enthaltende Daktylus des heroischen Verses, von welchem Dionysius spricht, gehört nicht unter die melischen, sondern unter die gesprochenen Verse, gehört nicht dem Vortrage der Sänger, sondern der Rhapsoden an. Hier sind die Silben zufolge der Auseinandersetzung des Aristoxenus keine *χρόνοι γνωρίμοι κατὰ τὸ ποσόν*, sondern *ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν*. Wenn Aristoxenus von den irrationalen Silben des gesungenen Verses die Definition gibt:

> *ἀλογία τοιαύτη, ἥτις δύο λόγων γνώριμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται*,

so würde die folgende Definition der dem gesagten Verse angehörenden Irrationalität entsprechen:

> *ἀλογία τοιαύτη, ἥτις δύο συλλαβῶν ἀγνώστων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.*

Wie die Silben des gesprochenen Verses *ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν* sind, so müssen auch die Versfüsse des gesagten Verses *ἄγνωστοι τῇ αἰσθήσει κατὰ τὸ ποσόν* sein.

Die irrationale Silbe des gesungenen Verses steht ihrer Zeitdauer nach in der Mitte zwischen zwei messbaren Zeitgrössen, z. B. zwischen der einzeitigen und der zweizeitigen.

Die irrationale Silbe des gesprochenen Verses steht mit Rücksicht auf die Zeitdauer in der Mitte zwischen zwei Silben, die beide nicht den Eindruck stätiger rhythmischer Momente machen, die beide nicht nach dem rhythmischen Masse des Chronos protos, weder durch ganze noch durch gebrochene Zahlen zu bestimmen sind, aber welche dennoch den Eindruck einer langen oder einer kurzen Silbe machen.

Im heroischen Verse — so sagten dem Dionysius zufolge die alten Rhythmiker — wird die Länge des Daktylus nicht als wirkliche Länge, sondern als verkürzte Länge, als irrationale Silbe, welche zwischen der Länge und der Kürze in der Mitte steht, kürzer als die gewöhnliche Länge ausgesprochen. Im Vortrage der Rhapsoden erhält — infolge der irrationalen Verkürzung der Längen — der heroische Vers einen hüpfenden Klang, der sich nicht viel vom trochäischen Rhythmus unterscheidet.

In dem Vorstehenden glaube ich von den betreffenden Stellen des Aristoxenus, des Dionysius von Halikarnass, des Bakchius eine genaue Interpretation gegeben zu haben. Dass Dionysius seinen Bericht nicht aus Aristoxenus geschöpft hat, ist bereits oben bemerkt worden. Die Bezeichnung des Versfusses durch *ῥυθμός* ist dem Aristoxenus fremd. Bakchius aber hat seine Einleitung in die musische Kunst aus einer Schrift geschöpft, welche in letzter Instanz auf Aristoxenus zurückgeht. Auch solche Sätze des Bakchius, wie (p. 24 M.) „*Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν, ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος. διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων ἐλαχίστην δεικνύων*,“ sind entschieden Aristoxenischen Ursprungs, wie denn auch vorher von Bakchius p. 22 M. die Aristoxenische Definition des Begriffes *ῥυθμός* citirt war. Für die Angabe des Bakchius über die unmerklich kleine Zeit zwischen der Arsis und Thesis vergleiche man das bei Psellus erhaltene Fragment der Aristoxenischen Rhythmik, in welchem von der unendlich kleinen Zeitdauer der *μετάβασις* die Rede ist. Der von Bakchius gebrauchte Ausdruck *ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος* würde ohne das Aristoxenische Fragment unverständlich sein.

Auch der Satz des Bakchius p. 23 M. über die *χρόνων συμπλοκαὶ* scheint in einer Partie des ersten Buches der Aristoxenischen Rhythmik sein Analogon gehabt zu haben. Eine vierfache Verbindung wird von Bakchius statuirt:

1) Kürze und Kürze, 3) Irrationale und Kürze,
2) Länge und Länge, 4) Irrationale und Länge.

Wir sind berechtigt diese vier Arten der Silbenverbindung nicht von den Silben des gesungenen Verses, sondern von denen des gesagten Verses zu verstehen. Dann würde Nr. 3 und Nr. 4

von dem Daktylus der Rhapsoden zu interpretiren sein, welcher nach den ῥυθμικοὶ des Dionysius aus einem Chronos alogos und zwei Kürzen gebildet wird.

Es ist ein Verdienst August Apels zuerst auf den irrationalen Daktylus und Anapäst des Dionysius von Halikarnass hingewiesen zu haben. Vgl. griechische Rhythmik (dritte Auflage) S. 6. Gottfried Hermann hatte angenommen, dass in den gesungenen Versen der Griechen dreizeitige und vierzeitige Versfüsse sich an einander schlossen, gerade wie wenn die moderne Musik auf einen $\frac{3}{8}$-Takt einen $\frac{2}{4}$-Takt folgen liesse. Apel glaubte, jene Stelle des Dionysius, welche vom irrationalen Daktylus als einem Versfusse spricht, welcher dem Rhythmus nach dem Trochäus gleich stehe, sei ein antikes Zeugniss für die Thatsache, dass in den gesungenen Versen der griechischen Lyriker der mit Trochäen gemischte Daktylus nach der von Dionysius überlieferten Nomenclatur ein sogenannter kyklischer Daktylus und dem Trochäus gleichwertig sei. Es sei mithin in den daktylisch-trochäischen Versen die Verschiedenheit der auf einander folgenden dreizeitigen und vierzeitigen Versfüsse nur eine scheinbare, in Wirklichkeit habe ein solcher Daktylus die rhythmische Form

$\frac{3}{8}$ | ♪. ♬ ♪ |,

G. Hermanns Auffassung erweise sich somit als verkehrt.

A. Boeckh stimmte in seinen früheren metrischen Studien dem kyklischen Daktylus Apels vollständig zu und hielt, auch als er mit Aristoxenus bekannt geworden war und sich im übrigen von der Apelschen Theorie lossagte, am kyklischen Daktylus der gesungenen Verse, wenn auch mit einer Modificirung der rhythmischen Silbenmessung, fortwährend fest.

F. Bellermann in den „Hymnen des Dionysius und Mesomedes“ S. 58 spricht seine Ansicht dahin aus: „dass im logaödi-„schen Rhythmus die aus Daktylen bestehenden Takte gleiche „Zeitdauer haben mit den aus Trochäen bestehenden. . . . Diese „Gleichheit der Dauer der trochäischen und logaödisch-daktylischen „Takte kann man wohl mit Sicherheit aus einer Aeusserung des „Dionysius v. Hal. entnehmen. Denn während die Daktylen des „heroischen Hexameters wegen der stets untermischten Spondeen

„doch gewiss eigentlich vierzeitig zu messen sind, sagt Dionysius „(de comp. verb. p. 282), dass im Homerischen *αὖτις ἔπειτα πέ- „δονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής* der schnelle Sturz des Steines „dadurch gemalt werde, dass nur der letzte Fuss ein Spondeus „sei; *οἱ δὲ ἄλλοι*, führt er fort, *πάντες εἰσὶ δάκτυλοι, καὶ „οὗτοί γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους, ὥστε μὴ πολὺ „διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων.* Wenn also selbst diesem, „ursprünglich vierzeitig eingerichteten, heroischen Hexameter eine „Messung der Daktylen zugeschrieben wird, die sie den Trochäen „fast gleich macht, so muss man doch glauben, dass, wo ge- „radezu Trochäen mit Daktylen abwechseln, gar kein Unterschied „in der Dauer dieser beiden Füsse mehr stattfindet. Sollen nun „mit dem Trochäus, dessen Länge und Kürze sich verhalten wie „2 : 1, die drei Silben des Daktylus einerlei Zeitdauer erhalten, „so wird die Verteilung innerhalb der beiden Extreme liegen „müssen, zu denen man kommt, je nachdem man der Länge des „Trochäus

♩ ♪

„die des Daktylus gleich macht und dafür die beiden Kürzen „sehr verkürzt:

♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

„oder jede Kürze des Daktylus der des Trochäus gleich, aber „seine Länge kürzer macht:

♪ ♪ ♪

„denn von diesen Extremen selbst hat das erste Kürzen, die von „der Kürze des Trochäus gar zu sehr abweichen, und das zweite „eine Länge, die wieder hinter der Länge des Trochäus zu sehr „zurückbleibt und vor den nachfolgenden Kürzen nur die Arsis „voraus hat. Bei jedem Mittelweg aber zwischen diesen beiden „Extremen erhalten natürlich die einzelnen Silben des Daktylus „eine Zeitdauer, die sich nicht genau mit der Dauer der Silben „des Trochäus vergleichen lässt, d. h. der Daktylus wird irra- „tional. Wir drücken dies in unserer Musik durch

♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪

„aus, welche Form zwar, zumal im langsamen Tempo, und bei „gleichzeitig begleitendem Achtelrhythmus streng im Verhältniss „von 3 : 1 : 2 gehalten werden kann, gemeiniglich aber diese

„hüpfende, in irrationalen Verhältnissen den Trochäus nach-
„ahmende Bewegung bezeichnet. Versucht man in einem mässig
„raschen Tempo, zumal mit etwas starker Hervorhebung der
„Arsis, die beiden Formen

„und

„mehrmals abwechselnd hinter einander zu singen, so wird man
„nach und nach auf einen, beide vermittelnden, Rhythmus kommen,
„in welchem sich das Zeitverhältniss der einzelnen Töne nicht
„streng angeben lässt, den wir aber nicht anders als durch die
„obige Form mit Noten ausdrücken können, und man wird den
„Ausdruck des Dionysius sehr bezeichnend finden, der pag. 224
„sagt: *Οἱ μὲν ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς* (nämlich des Dakty-
„lus) *τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας* (als die
„vollständige zweizeitige Länge), *οὐκ ἔχοντες δὲ εἰπεῖν πόσῳ,*
„*καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον· ἕτερον δὲ ἀντίστροφόν τινα τούτῳ*
„*ῥυθμόν, ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον* [*τοῦ-*
„*τον*] *τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλον καλοῦσι,*
„aus welcher Stelle man den heut zu Tage gebräuchlichen Namen
„kyklischer, für irrationale Anapästen entnommen hat. Wenn
„Dionysius nun in diesen Worten nur die Länge des Daktylus
„oder Anapästus irrational nennt, so versteht sich dies von selbst
„auch von den Kürzen, die diese irrationale Länge von dem
„ganzen, dem Trochäus an Zeitdauer gleichen, Fusse übrig lässt.
„Dies ist die zuerst von Apel (s. Metrik § 138 f., § 664 f.) durch-
„geführte Theorie der flüchtigen Daktylen, von der die Boeckhsche
„(metr. Pind. pag. 43 und 107) darin abweicht, dass nach ihr
„der irrationale Daktylus die Verhältnisse 3 : 2 : 2 enthält, und
„somit diese Verhältnisse entstehen:

Trochäus = 2 : 1. Daktylus = $1\frac{2}{7} : \frac{6}{7} : \frac{6}{7}$.

„Der Auftakt ist die Schlussthesis eines Taktes, welche entweder
„die zugehörige Arsis gar nicht hat, oder doch dadurch, dass
„jene Arsis den Schluss des vorhergehenden Verses macht, nicht
„in so enger Verbindung, wie in den übrigen Takten, mit ihr
„steht. Daher erlaubt er eine freiere Behandlung, und es ist
„ebenso bei uns die Neigung vorhanden, die Auftakte durch
„Dehnung mehr als andere Thesen hervorzuheben, wie dies bei

„den Alten der Fall war, woher ihre Vorliebe für lange Silben
„in den Auftakten trochäischer Sechsachteltakte rührt, d. h. in
„den ungeraden iambischen und geraden trochäischen Füssen.
„Demgemäss dulden wir auch gleich den Alten auf solchen
„eigentlich kurzen Auftakten gewichtige Worte, und können sie
„beim Vortrage durch Verlängerung hervorheben, und so wird,
„um ein unseren anapästisch-logaödischen Rhythmen entspre-
„chendes Beispiel zu wählen, der Sänger in folgenden Versen,
„denen man kaum eine andere als die beigesetzte rhythmische
„Bezeichnung geben kann:

Einen | goldnen | Becher | gab, 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩
Zählt | er seine | Städt' im | Reich, ♪ | ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩ ♪ | ♩
Den | Becher | nicht zu- | gleich, ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩

„dem Achtel auf Zählt, und ebenso den beiden Sechzehntheilen
„auf Einen eine etwas längere Dauer geben, als dem Achtel
„auf Den. Aber wir unterlassen es, durch unsere Notirung dies
„auszudrücken; nicht deswegen, weil unsere Noten so kleine
„Unterschiede nicht bezeichnen können; denn es müsste wohl
„möglich sein, Zeichen auch für die kleinsten Verschiedenheiten
„zu erfinden; sondern weil jene Verlängerungen überhaupt nicht
„durch Zahlenverhältnisse ausgedrückt werden können. Daher
„möchte es auch bei der Uebertragung der alten Melodien in
„unsere Noten das Beste sein, diese Verschiedenheiten der Auf-
„takte nicht zu bezeichnen, wie es auch hier in den anapästi-
„schen Versen des zweiten und dritten Gedichtes unterlassen ist.
„Der Auftakt dieser Verse ist, gerade wie in dem oben ge-
„brauchten deutschen Beispiele, entweder eine einzige kurze Silbe,
„und diese kann man nur, wie sonst die kurze Thesis des tro-
„chäischen Taktes, durch ein Achtel bezeichnen; oder er besteht
„aus zwei kurzen Silben, welche nichts anderes sind, als die
„beiden Kürzen eines daktylischen Taktes, nämlich irrational, und
„welche wir zwar in Verbindung mit der vorhergehenden irra-
„tionalen Arsis durch

𝅘𝅥𝅯 ♪

„bezeichnen; als von der Arsis freigemachten Auftakt aber müssen
„wir sie mit

𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

„bezeichnen, jedoch mit der Vorstellung einer etwas grösseren „Dauer, wie in dem obigen Beispiel das Wort Einen; drittens „ist der Auftakt oft auch eine lange Silbe, aber irrational, gleich „dem Auftakt der trochäischen Dipodien; unserer neuern Bezeich- „nungsart gemäss ist auch für diesen Auftakt ein Achtel zu „setzen, das man sich aber auch etwas gedehnt denken muss. Wollte „man ein Viertel dafür setzen, und somit aus dieser Thesis und „der Schlussarsis des vorhergehenden Verses einen Zweiviertel- „takt machen, so müsste man sich dieses Viertel des Auftaktes „etwas verkürzt denken. Ich habe diese Art, um beiderlei Be- „zeichnungen anzubringen, bei den langen Auftakten der iambi- „schen Verse des ersten Gedichtes gewählt; sie stellt das hier „stattfindende irrationale Verhältniss ebenso zu schwerfällig vor, „als die andere es zu flüchtig darstellt. Nach der Apelschen „Theorie (§ 364 f.) werden diese Auftakte nicht länger, sondern „nur stärker (sforzando), nach der Boeckhschen (metr. Pind. „pag. 107) so auf Kosten der vorhergehenden Arsis länger ge- „sungen, dass eine solche trochäische Dipodie diese Verhältnisse hat:

⏊ ◡ ⏊ _ = $2 : 1 : 1\frac{5}{7} : 1\frac{2}{7}$."

Diese Anschauung Bellermanns über den kyklischen Daktylus hat sich die sämmtliche metrische Litteratur von den Jahren 1854—1885 angeeignet. Ich will gestehen, dass die Rossbach-Westphalsche Metrik den Anfang gemacht hat. Allgemein wird gelehrt, der kyklische Daktylus (in der von F. Bellermann beschriebenen Weise) gehört dem gesungenen Verse des Alterthumes an.

Vereinzelt waren die Stimmen, welche hier zur Vorsicht mahnten. Zuerst Julius Cäsar in den „Grundzügen der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus 1861".

Dann Bernhard Brill „Aristoxenus' rhythmische und metrische Messungen im Gegensatze gegen neuere Auslegungen, namentlich Westphals, und zur Rechtfertigung der von Lehrs befolgten Messungen. Mit einem Vorworte von K. Lehrs 1870." K. Lehrs hatte sich zur rhythmischen Ausgleichung des daktylischen und trochäischen Versfusses nicht wie Bellermann der Apelschen Auffassung, sondern der Auffassung Johann Heinrich Voss' zugewandt, welcher noch vor Apel gelehrt hatte, dass der mit Daktylen verbundene Trochäus ein vierzeitiger sei:

C | ♩. ♪ |

Bernhard Brill machte zu Gunsten dieses vierzeitigen Trochäus geltend, dass in den Fragmenten des Aristoxenus nirgends vom kyklischen Daktylus die Rede sei.

Seit meiner in Moskau geschriebenen Uebersetzung und Erläuterung der Aristoxenischen Melik und Rhythmik (Leipzig 1883) habe ich gegen B. Brills Bemerkungen nichts einzuwenden. Wenigstens der Aristoxenischen Darstellung des *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός* ist der kyklische Fuss durchaus fremd, während im ersten Buche der Aristoxenischen Rhythmik bei der Behandlung des in der gesagten Sprache zur Erscheinung kommenden Rhythmus der betreffende Gegenstand in der nämlichen Weise, wie bei den von Dionysius excerpirten *ῥυθμικοί* behandelt worden zu sein scheint. So kann ich denn jetzt auch Herrn Julius Cäsar zugeben, dass die frühere Rossbach-Westphalsche Metrik dem Vorkommen des kyklischen Daktylus eine viel zu grosse Ausdehnung eingeräumt hatte. Die vorliegende dritte Auflage kehrt zur alten Auffassung der G. Hermannschen Metrik zurück, dass Dionysius von Halikarnass vom kyklischen Daktylus des heroischen Verses im Vortrage der Rhapsoden spricht. Sie entsagt der Annahme des Fusses in den gesungenen daktylischen und daktylisch-trochäischen Versen als einer Irrlehre, an deren Verbreitung die früheren Auflagen des Buches sich die grösste Schuld beizumessen haben.

§ 3.

Hebung und Senkung nach Dionysius *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων ια΄*.

Im elften Capitel *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* sagt Dionysius:

„Das Intervall, um welches die Sprechstimme (*διαλέκτου μέλος*) steigt oder abwärts fällt, kommt der Quinte am nächsten: um mehr als drei Ganztöne und einen Halbton hebt sie sich nicht empor und um mehr als dies Intervall senkt sie sich nicht in die Tiefe. Die Silben eines Wortes stehen nicht auf derselben Tonstufe, sondern die einen auf einer hohen, die anderen auf einer tiefen, eine dritte wieder zugleich auf beiden. Eine Silbe der letzteren Art nennen wir *περισπωμένη*, sie vereint die hohe und die tiefe Tonstufe; die anderen Silben haben eine jede für sich ihre eigenthümliche Tonhöhe. . . .

Die Instrumental- und Vocalmusik aber gebietet über mehrere Intervalle, nicht blos die Quinte, sondern von der Octave an

lässt sie nicht nur die Quinte, sondern auch die Quarte erklingen, die Terz und den Halbton; wie einige angeben, bringt sie auch den Viertelton zu Gehör. Von den Worten verlangt sie, dass sie dem Melos unterworfen sein sollen, nicht umgekehrt, das Melos den Worten. Ausser vielem anderen lässt sich dies hauptsächlich an den Mele des Euripides klar machen. Derselbe lässt in seinem Orestes die Elektra zum Chore sagen:

Σῖγα, σῖγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε. —
Ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ', ἀπόπροθι κοίτας.

Von diesen Worten haben die drei ersten

Σῖγα, σῖγα, λευκὸν

im Gesange gleiche Tonhöhe, obwohl beim Sprechen ein jedes von ihnen seine tiefen und hohen Tonstufen hat. Das Wort

ἀρβύλης

hat bei der mittleren Silbe dieselbe Tonhöhe wie auf der dritten, obwohl es unmöglich ist, dass beim Sprechen ein einziges Wort auf zwei Silben den Akut hat. Im Worte

Τιθεῖτε

wird die erste Silbe tiefer, die zweite und die dritte sind oxytonirt und homophon. Das Wort

κτυπεῖτε

ist durch den Circumflex verdunkelt, denn die zwei Silben werden auf der nämlichen Tonhöhe gesprochen. Das Wort

Ἀποπρόβατε

erhält auf der mittleren (dritten) Silbe nicht den Hochton, sondern die Tonhöhe der dritten ist auf die vierte Silbe übergegangen.

Das Nämliche geschieht auch bezüglich der Rhythmen, denn die Prosarede legt weder beim Nomen noch beim Verben der Silbendauer Zwang an und ändert sie nicht, sondern bewahrt die natürliche Dauer der langen und der kurzen Silbe. Die Rhythmik und die Musik aber verändern die Silben durch Verkürzung und Verlängerung, so dass die Silben oftmals der Quantität nach in ihr Gegentheil übergehen."

Beiläufig, diese Stelle des Dionysius über ein Canticum des Euripideischen Orestes ist die einzige, in welcher wir über die Melodiesirung eines classischen Dichtercomponisten etwas Näheres

erfahren. Es ist wenig genug, reicht aber gerade aus, uns von dem Verhältniss eine richtige Vorstellung zu geben, in welchem die natürlichen Silbenaccente des gesprochenen Verses zu der künstlichen Tonhöhe und Tontiefe stehen, die den gesprochenen Vers zu einem gesungenen macht. Die sechs ersten Silben des ersten von Euripides angeführten Verses haben beim Sprechen verschiedene *τόνοι*, in der ihnen von Euripides gegebenen Melodie sind sie *ὁμότονοι*, bewegen sich auf einer und derselben Tonstufe, und so nimmt auch in den folgenden Versen die Melodie auf die Wortaccente keine Rücksicht. Ein alter Berichterstatter sagt hier deutlich genug, dass die natürlichen (bis zu einem Quintenintervalle differirenden) Sprachaccente des gesprochenen Verses im gesungenen Verse (im *μέλος μουσικόν*) ganz verschwinden.

In der griechischen Sprache also sind die Accente, wie Dionysius uns lehrt, Intervallverschiedenheiten der Sprechstimme, wie Aristoxenus sich ausdrückt, die *προσῳδίαι* der *λογῴδης φωνή*. Daher auch die Namen *τόνος ὀξύς*, *τόνος βαρύς* bei den griechischen, accentus acutus, accentus gravis bei den lateinischen Grammatikern. Sowie die Sprache zum Gesange wird, gehen die natürlichen Accente der Sprache in die von den Sprechaccenten unabhängigen höheren oder tieferen Töne des Gesanges über.

Dass auch in unseren modernen Sprachen die Accente des Sprechens im Allgemeinen das Nämliche sind wie im Griechischen, geben wir schon durch die Ausdrücke „Hochton“ und „Tiefton“ zu erkennen. Freilich drängt sich uns eine den Griechen fremde Vorstellung auf, dass der „Hochton“ nicht blos von den Silben desselben Wortes der am höchsten zu sprechende Vocal, sondern dass er auch der am stärksten zu sprechende Vocal sei. Bei uns modernen Völkern ist der Wortaccent, d. i. der Acut, nicht blos die höchste Tonstufe des Wortes, sondern auch die grösste Tonstärke des Wortes. Beide Eigenschaften, grösste Tonhöhe und grösste Tonstärke, sind nicht so solidarisch mit einander verbunden, dass sie nicht auch von einander getrennt werden könnten. Es kommt hierbei auf die Form des Satzes an, ob er eine Erklärung oder eine Frage enthält*). Geben wir die Erklärung

*) H. Helmholtz, die Lehre von Tonempfindungen, 4. Aufl. 1877 S. 392: „Das Ende eines bejahenden Satzes vor einem Punkte pflegt dadurch be-

„wir wollen gehen“,

so ruht der höchste Accent auf dem Worte gehen,

wir wol-len ge-hen

und zwar auf der Wurzelsilbe desselben. Sprechen wir eine Frage aus:

wollen wir gehen?

so legen wir den höchsten Ton ebenfalls auf das Wort gehen, aber nicht auf die Wurzelsilbe, sondern auf die Endsilbe des Wortes:

wol-len wir ge-hen?

Ziehen wir das zweisilbige Wort „gehen“ im ersten wie im zweiten Falle zum einsilbigen „gehn“ zusammen, so kommen auf die eine Silbe gehn zwei Accente. In der Frage kommt auf den Anfang der Silbe der tiefere, auf das Ende derselben der höhere Ton:

wol-len wir gehn?

In der Aussage kommt umgekehrt auf den Anfang der Silbe der höhere, aufs Ende der tiefere Ton:

wir wol-len gehn.

Im letzteren Falle hat die lange Silbe „gehn“ denselben Accent, welchen die Griechen *τόνος περισπώμενος*, die Lateiner circumflexus nennen, und welcher nach Aussage der Grammatiker in der Vereinigung des *τόνος ὀξύς* und des *τόνος βαρύς* besteht:

wir wollen gêhn.

Im zweiten Falle hat die Länge auf der ersten Hälfte den tieferen (*βαρύς*), auf der zweiten den höheren (*ὀξύς*), also einen Accent, welcher der Gegensatz vom griechischen Circumflex ist:

wol-len wir gehn?
wol-len wir gĕhn?

„gêhn“ am Ende einer Aussage hat denselben Accent wie *ζῆν* (eine Vereinigung des Acutes mit darauf folgenden Gravis); „gĕhn“ am Ende einer Frage hat denselben Accent wie *ποιμήν* (eine Vereinigung des Gravis mit darauf folgendem Acut).

---

zeichnet zu werden, dass man von der mittleren Tonhöhe um eine Quarte fällt. Der fragende Schluss steigt empor, oft um eine Quinte über den Mittelton.“

Dass der Accent der griechischen Sprache lediglich Tonhöhe, der Accent der deutschen Sprache nicht nur Tonhöhe, sondern auch Tonstärke ist, beruht darauf, dass im Deutschen der Accent stets auf der Wurzelsilbe des Wortes ruht, welche für die Bedeutung das wesentlichste Sprachelement ist und beim Sprechen den logischen Nachdruck hat.

Daher ist schon in der althochdeutschen Poesie die Wurzelsilbe oder was dasselbe ist die Accentsilbe der Träger des rhythmischen Ictus. Dies ist für die althochdeutschen, für die mittelhochdeutschen und ebenso noch für die neuhochdeutschen Verse der Fall: die Accentsilbe hat nicht blos den höchsten, sondern auch den stärksten Ton des Wortes und ist als solche die rhythmische Accentsilbe des deutschen Verses — auch im gesungenen Verse muss die rhythmische Hebung mit der grammatischen Hebung zusammenfallen.

Im griechischen Verse fällt die rhythmische Hebung mit der grammatischen Hebung nicht zusammen. Der grammatische Accent hat lediglich die Eigenschaft, Tonhebung zu sein, ohne dass auch der logische Nachdruck mit der Tonhebung sich verbindet. Daher hat der griechische Dichter die grammatische Accentsilbe für den rhythmischen Accent unbenutzt gelassen, sowohl im gesprochenen wie im gesungenen Verse. Ebenso gleichgültig wie die grammatischen Hebungen nach der besprochenen Stelle des Dionysius von Halikarnass für die höheren und tieferen Töne des musikalischen Melos sind, ebenso gleichgültig ist sie auch für den rhythmischen Accent. Aus dem von Dionysius angeführten gesungenen Verse des Euripideischen Orest kann man sich sofort überzeugen, dass in der melischen Poesie einerseits die natürlichen Tonunterschiede der Sprachaccente gänzlich verschwinden, andererseits aber auch die Ictussilbe sehr häufig einen *τόνος βαρύτερος*, die ictuslose Silbe einen *τόνος ὀξύτερος* hat. Der Rhythmus verlangt es keineswegs, dass sich mit dem Ictus der Hochton verbindet.

Bedenken wir nun, dass die griechische Poesie ursprünglich eine durchaus melische ist, dass sich die Gesetze der Rhythmik und Melik auf dem Gebiete des Gesanges, wo die Wortaccente, wie wir gesehen haben, gegen die mannigfaltigen Töne der Musik verschwinden müssen, herausgebildet haben, so wird es uns keineswegs auffallen, dass die griechische Metrik gegen den Wortaccent durchaus gleichgültig ist und die rhythmischen

Ictussilben unabhängig von den grammatischen Accentsilben bestimmt.

Aber wie ist es bei solchen Metren, die sich von dem melischen Vortrage emancipirt haben, die wie die Hexameter des Epos declamirt werden? Haben es hier die Rhapsoden und Schauspieler wie wir Deutschen beim Recitiren unserer Verse gemacht, haben sie die rhythmische Ictussilbe auch zu einer betonten gemacht? Sie würden es sicherlich so gemacht haben, wenn in der griechischen Poesie wie in der unsrigen der rhythmische Ictus lediglich den betonten Silben zugetheilt wäre. Aber es ist dies nicht der Fall; auch in den zu recitirenden Versen fällt ebenso wie im Melos der *τόνος ὀξύς* häufig genug auf einen leichten, der *τόνος βαρύς* auf einen schweren, den Ictus tragenden Taktheil. Es ist schwerlich zu denken, dass die Griechen, einem nur im Deutschen, aber nicht in ihrer Sprache bestehenden Wortaccent Rechnung tragend, gelesen haben sollten

Τρῶες | δ' αὖθ' ἐ-τέ | ρωθεν ἐ- | πὶ θρω | σμῷ πεδί | οι - ο

anstatt dem eignen Accente zu folgen

Τρῶες | δ' αὖθ' ἐ-τέ | ρωθεν ἐ- | πὶ θρω | σμῷ πεδί | οι - ο

Die hier angedeuteten Noten sollen kein Singen in Intervallen, sondern blos die Tonverschiedenheit des Accentes beim Declamiren bedeuten. Anders als in der zweiten Art können die Griechen ihre Verse nicht declamirt und recitirt haben; uns wird dies freilich nicht leicht, aber den Griechen kann es nicht schwer gefallen sein, da sie von Anfang an das marcato und die Tonhöhe, oder den rhythmischen Ictus und den Hochton, als etwas dem Wesen nach Verschiedenes von einander zu sondern gewohnt waren. Vocalhöhe und Vocalstärke ist nun einmal nicht dasselbe; nur die deutsche Poesie hat beides nach der Freiheit, mit welcher der *ῥυθμοποιός* über das Rhythmizomenon der Sprache gebietet, zusammenfallen lassen. Es wird uns bei einiger Anstrengung nicht schwer fallen, uns beim Recitiren griechischer Verse von unserer deutschen Gewohnheit frei zu machen und auch in der Poesie dem griechischen Accente sein Recht zu geben. Die Griechen vermochten sogar noch etwas, was in dem obigen Schema zwar nicht unbezeichnet geblieben ist, aber uns bei der Natur unsere Sprache zu sprechen wohl unmöglich werden wird,

nämlich im *τόνος περισπώμενος* auf ein und demselben Vocale von der Höhe in die Tiefe herabzusinken und dessen erste Hälfte als *τόνος ὀξύς*, die zweite als *βαρύς* zu sprechen.

Die hiermit gegebene Erörterung will selbstverständlich nicht das Festhalten des griechischen Accentes in den griechischen Versen als etwas für uns Nothwendiges hinstellen, sondern nur über das Verhältniss des griechischen Wortaccentes zum rhythmischen Ictus eine klare Vorstellung geben. Die in der griechischen Poesie bestehende Unabhängigkeit des rhythmischen Ictus vom grammatischen Hochtone ist von A. W. Schlegel absichtlich nachgebildet in dem Verse:

Wie oft | Seefahrt | kaum vor | rückt, müh | volleres | Rudern

Im dritten und vierten Versfusse hat die Ictussilbe den Tiefton, die ictuslose Silbe den Hochton. Uns ist das etwas Lästiges und Beschwerliches, daher sucht es Schlegel zur rhythmischen Malerei zu benutzen. Den Griechen aber ist es etwas durchaus Gewohntes und Natürliches; ihnen würde unsere Art, ihre Verse mit falschem Accent zu recitiren, ein ebenso falscher Eingriff in die Rechte der Sprache erscheinen, als wenn Jemand in dem vorliegenden Verse Schlegels der ersten Silbe des dritten und vierten Taktes den Hochton, der zweiten Silbe den Tiefton geben wollte. Wir haben dies Beispiel deshalb angeführt, weil sich der Deutsche an ihm die griechische Weise mit leichter Mühe geläufig machen und sie von hier aus auf das Lesen der griechischen Verse anwenden kann.

§ 4.

Unterschied zwischen Versfuss und Takt.

Im Vorhergehenden ist der Vers Homers und der Vers A. W. Schlegels mit Taktstrichen versehen. Zur Erläuterung der dort ausgesprochenen Ansicht über das Verhältniss der Tonhöhe zum rhythmischen Ictus schien dies erspriesslich. Aber im Grunde war es unrichtig, denn der gesagte Vers hat nur Versfüsse, aber er hat keine Takte, die letzteren gehören blos dem gesungenen, nicht dem gesagten Verse an. Der gesagte Vers hat rhythmische Hebungen und rhythmische Senkungen, welche sich zusammen zum Versfusse vereinigen. Aber die Zeitdauer der rhythmischen Hebung und der als rhythmische Senkungen stehenden Silben des gesprochenen Verses ist nicht messbar, d. i. sie lässt

sich nicht auf das einheitliche Mass des Rhythmus, auf den *χρόνος πρῶτος* zurückführen.

Messbare *πόδες* hat nicht der Vers des *λογῴδης ῥυθμός*, sondern nur der Vers des *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός*. Aristoxenus bezeichnet den nicht messbaren Versfuss des gesprochenen und den messbaren Fuss des gesungenen Verses mit dem gemeinsamen Terminus *πούς*, obwohl dies Wort ursprünglich dem gesungenen Verse seine Entstehung verdankt, denn in der griechischen Poesie ist der gesungene Vers früher als der gesagte: die griechische Poesie war ursprünglich eine melische, die gesprochene Poesie hat sich erst aus dem Gesange entwickelt*).

Erst durch Aristoxenus sind wir Modernen darauf aufmerksam gemacht worden, dass auch wir in unserer Musik Versfüsse vor uns haben, in der Instrumental-Musik nicht minder wie in der Vocal-Musik. Doch sind wir einmal daran gewöhnt, das Wort Versfuss nur von gesagten Versen, nicht von gesungenen Versen, also blos in der Bedeutung des der Zeitdauer nach nicht bestimmbaren Versfusses zu gebrauchen. Was Aristoxenus im *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός* mit dem Terminus *πούς* bezeichnet, dafür gebrauchen wir Modernen den Ausdruck Takt.

Versfuss und Takt sind wesentlich dasselbe: sowohl der Versfuss wie der Takt hat seine Hebung und seine Senkung. Aber nur der Takt ist eine messbare Zeitgrösse, nur der Takt hat messbare Hebungen und Senkungen zu seinen rhythmischen Abschnitten.

Wir können hiernach den Unterschied der gesungenen von den gesagten rhythmischen Versen folgendermassen ausdrücken:

> Der gesagte Vers hat Versfüsse, der gesungene Vers hat Takte.

Diese Definition ist für die Verse des Alterthums wie die der modernen Welt zutreffend: sie enthält den obersten Grundsatz aller rhythmischen Metrik.

§ 5.

Rhythmuslose Verse.

(Alttestamentliche, Koran-Verse.)

Nicht sowohl der Rhythmus als vielmehr die Gleichförmigkeit der Rede ist das oberste Princip der Metrik. Die Gleich-

*) Vgl. griech. Harmonik § 2.

förmigkeit kann darin bestehen, dass die auf einander folgenden Sätze dem Inhalte nach gleich sind, d. h. dass derselbe Satz zum zweiten Male mit anderen Worten ausgesprochen wird. Das ist das Princip der alten hebräischen Poesie, der sogenannte Parallelismus membrorum, der Gedanken-Parallelismus der auf einander folgenden Satzglieder.

Die alttestamentlichen Handschriften gewisser poetischer Werke, z. B. der Psalmen, sind nach dem Parallelismus membrorum in Versabsätzen geschrieben, z. B. Psalm 1:

1) Wohl dem der nicht wandelt im Rathe der Gottlosen,
noch tritt auf den Weg der Sünder,
noch sitzet, da die Spötter sitzen;
2) sondern hat Lust zum Gesetze des Herrn
und redet von dem Gesetze Tag und Nacht.

Man nennt dies gewöhnlich zwei Verse. Aber richtiger sind diese 2 Sätze als 2 Strophen aufzufassen, die erste als dreigliedrige, die zweite als zweigliedrige Strophe.

Vielfach hat man versucht in den althebräischen Versen einen Rhythmus zu finden. Man hat gemeint in der Form, wie in den masoretischen Handschriften der hebräische Wortlaut vorliegt, ist der Rhythmus der hebräischen Worte unkenntlich geworden; die Masoreten haben die Consonanten mit Vocalen versehen und können hierbei unmöglich immer das Richtige getroffen haben. Läge uns die richtige Vocalisation vor, so würden sich Silben von der Beschaffenheit ergeben, dass diese gleich den übrigen Poesien des Alterthums ein nicht zu verkennendes Metrum darböten. Dergleichen Versuche haben es aber bis jetzt zu keiner allgemeinen Anerkennung bringen können. Das einzig Sichere, was sich bis jetzt als Princip der althebräischen Versification erkennen lässt, ist der Parallelismus membrorum.

Eine ähnliche Bewandtniss wie mit der gegen das Silbenmass durchaus gleichgültigen Versification der alten Hebräer hat es auch mit der Versification des Arabischen Koran, wo die auf einander folgenden Sätze durchaus denen der Prosarede gleichen, aber im Auslaute durch gemeinsamen Reim — keineswegs einen strengen Reim in unserem Sinne — mit einander vereint sind. Diese Eigenthümlichkeit der Koran-Versification zeigt sich auch in den altarabischen Gedichten epischen Inhaltes, welche mit dem Namen Makamen bezeichnet werden.

§ 6.

Rhythmische Verse indogermanischer Völker.

Die nur auf dem Gedankenparallelismus beruhende Versification der alten Hebräer und die Makamen-Versification der Araber sind die einzigen Arten rhythmusloser Metrik. Die den Semiten gegenüberstehenden indogermanischen Völker sind die Repräsentanten der rhythmischen Versification. In der neuesten Zeit hat man angefangen, den Ausdruck rhythmischer Vers im Gegensatze zum quantitirenden oder silbenmessenden Verse zu gebrauchen. Aber auch die silbenzählenden Verse gehören unter die Kategorie der rhythmischen Verse. Die Sprache ist etwas Gegebenes, völlig Fertiges und Abgeschlossenes, das an sich mit dem Rhythmus nichts zu thun hat. Erst der Künstler, der *ποιητής*, der Dichter oder Dichter-Componist, macht die Sprache in künstlerischer Freiheit zum Rhythmizomenon, wie Aristoxenus sagt, indem er ihr den Rhythmus aufprägt. Aber obwohl an sich ohne Rhythmus, bietet die Sprache dem Dichter-Componisten gewisse Eigenthümlichkeiten dar, die derselbe gleichsam als Handhabe benutzen kann, wenn er sie dem Rhythmus unterwerfen will. Zunächst eine Handhabe für das rhythmische Zeitmass. Denn die sprachlichen Silben haben an sich eine quantitative Verschiedenheit: der lange Vocal braucht eine längere Zeit, um ausgesprochen zu werden, als der kurze, und wiederum spricht man consonantisch-offene Silben leichter und schneller aus, als solche, welche durch einen oder mehrere Consonanten geschlossen sind. Der Dichter-Componist kann sich an die hier gegebene natürliche Zeitdauer der Sprachsilben anlehnen, wenn es sich darum handelt, sie zu Versfüssen von bestimmter Zeitdauer zu vereinen.

Eine Versification dieser Art bezeichnen wir als quantitirende (silbenmessende), die auf diesem Princip beruhenden Verse als quantitirende Verse.

Sodann bietet die Sprache auch eine Handhabe für die Verwendung der Silben als rhythmischer Hebungen. Denn die Silben unterscheiden sich durch verschiedene Accente, durch Hochton und Tiefton, in deren Folge wir diejenige Silbe, welche durch einen höheren Accent vor den übrigen Silben desselben Wortes hervortritt, als accentuirte Silbe oder Accentsilbe bezeichnen. Der Rhythmopoios kann diese natürliche Eigenschaft

der Sprache insofern für den rhythmischen Accent benutzen, als er die Accentsilben zu rhythmischen Ictussilben wählt. Es ist wenigstens Wortaccent und rhythmischer Ictus immerhin etwas Analoges, wenn auch keineswegs dasselbe; denn der Wortaccent beruht auf der Höhe und Tiefe, der rhythmische Ictus auf der Stärke des vocalischen Elementes. Nur in der germanischen Sprache ist es anders, hier bedingt der — nur auf der Wurzelsilbe ruhende — Wortaccent, ausser der grösseren Tonhöhe auch die Stärke, das Marcato des Vocals. Diejenige Versification, welche wie die germanische die sprachlichen Hebungen als rhythmische Hebungen verwendet, nennen wir eine accentuirende, ihre Verse bezeichnen wir als accentuirende Verse.

Aber der Rhythmopoios, der nach künstlerischer Freiheit die Sprache zum Träger des Rhythmus macht, ist keineswegs für das rhythmische Zeitmass und den rhythmischen Ictus an die genannten Eigenthümlichkeiten der Sprache gebunden; die Benutzung derselben steht ihm frei, aber ist keineswegs nothwendig. Es lässt sich hier eine vierfache Nothwendigkeit denken.

Erstens: Der Dichter richtet sich in Beziehung auf das rhythmische Zeitmass nach der natürlichen Silbenprosodie und zugleich in Beziehung auf den rhythmischen Ictus nach dem Wortaccente. Aber diese gleichzeitige Berücksichtigung beider Spracheigenthümlichkeiten kommt in der Wirklichkeit nicht vor, wenn man nicht gewisse Erscheinungen beim Uebergange der altgriechischen in die byzantinische Poesie hierher ziehen will.

Zweitens: Der Dichter macht die natürliche Quantität der Silben zur Grundlage des rhythmischen Masses, aber er bestimmt den sprachliche Ictus nach künstlerischer Freiheit, ohne auf den Wortaccent Rücksicht zu nehmen. Wir nennen eine Poesie, in welcher in der hier angegebenen Weise die Sprache zum Rhythmizomenon gemacht ist, eine quantitirende Poesie.

Drittens: Umgekehrt schliesst sich der Dichter in Beziehung auf den rhythmischen Ictus dem Wortaccente an, aber er bestimmt die rhythmische Zeitdauer der Silbe nach eigenem künstlerischen Ermessen, ohne auf die natürliche Prosodie Rücksicht zu nehmen. Eine Poesie, die in solcher Weise die Sprache zum Rhythmizomenon macht, nennen wir eine accentuirende Poesie.

Viertens: Der Dichter bestimmt die rhythmische Zeitdauer unabhängig von der natürlichen Silbenquantität und ebenso auch

den rhythmischen Ictus unabhängig vom grammatischen Wortaccent. Dies ist weder eine quantitirende noch accentuirende Poesie, während die an erster Stelle genannte eine zugleich quantitirende und accentuirende ist. Wir bezeichnen diesen Gegensatz zur accentuirenden und zugleich zur quantitirenden Versification als das Princip des rhythmisch-freien Verses: der Vers hat sowohl rhythmische Accente wie Versfüsse von messbarer Zeitdauer, aber es ist darin weder der Sprachaccent noch die natürliche Silbendauer zum Regulativ der Versfüsse gemacht, höchstens wird auf die Silbenzahl Rücksicht genommen, und in diesem Falle liegt eine silbenzählende Versification vor, welcher ebensowohl der Sprachaccent wie die Silbenmessung gleichgültig ist.

Die griechische Poesie hat die Sprache nach der zweiten der hier angegebenen vier Arten zum Rhythmizomenon gemacht, sie hat eine quantitirende (silbenmessende) Versification ausgebildet. Die Posien anderer indogermanischen Völker haben die anderen Arten rhythmischer Versification eingeschlagen. Um den Standpunkt der griechischen Metrik in ihrer Eigenthümlichkeit zu erfassen, ist es nothwendig, die Versification der den Griechen verwandten Völker zur Vergleichung herbeizuziehen.

Ausser den Griechen hat sich nur ein einziges indogermanisches Volk, nämlich die Inder, durch selbständige Entwickelung auf den quantitirenden Standpunkt gestellt; ein anderes, nämlich die Römer, hat denselben den Griechen abgelernt.

Der andere asiatische Zweig der Indogermanen, das Volk der Iranier, steht ursprünglich auf dem zuletzt genannten Standpunkte der poetischen Form: seine Poesie ist weder quantitirend noch accentuirend, sondern verfährt für beide Grundbedingungen des Rhythmus mit völliger Freiheit.

Die Indogermanen des westlichen Europa vertreten den Standpunkt der accentuirenden Poesie, nämlich die Germanen und früherhin, ehe sie mit den Griechen in Berührung kamen, auch die Römer und deren altitalische Stammesgenossen.

Sonderbar, dass im Mittelalter nicht blos die Romanen, nachdem sie die Weise der griechischen Poesie aufgegeben, zur accentuirenden Poesie zurückkehren, sondern auch die Byzantiner dieser Form der Poesie anheimfallen. Nur die Indogermanen Asiens repräsentiren im Mittelalter und in der Neuzeit den quantitirenden Standpunkt: die Inder, indem sie die alte

quantitirende Weise behaupteten, und die Iranier, indem sie von dem semitischen Volke der Araber die Form der quantitirenden Poesie, wie einst die Römer von den Griechen annahmen.

Bei keinem der indogermanischen Völker aber ist die Poesie zugleich eine quantitirende und accentuirende; es ist diese oben als erste Kategorie hingestellte Stufe, wie wir bereits erwähnt haben, zu keiner praktischen Ausführung gelangt. Der als vierte Kategorie hingestellte Standpunkt, der mit voller Willkühr verfährt und weder auf Quantität noch auf Accent Rücksicht nimmt, scheint historisch der erste zu sein; es ist die Stufe einer primären Poesie auf der einst alle Indogermanen gestanden zu haben scheinen.

Versende.

Ehe wir nun diese verschiedenen Arten der poetischen Form näher zu skizziren versuchen, müssen wir vorher noch darauf hinweisen, dass allen Poesien indogermanischen Völker die Abschnitte der griechischen Rhythmik und Metrik gemeinsam sind: Strophen, Perioden, Kola, Takte und Taktheile. So verschieden sie nun auch das sprachliche Rhythmizomenon in Bezug auf Silbenzeit und Ictus verwenden, so stimmen sie doch darin überein, dass nicht nur mit dem Schluss des Systems oder der Strophe regelmässig ein Gedankenabschnitt beendet ist, sondern dass auch das Ende der Periode fast regelmässig mit einem Satzende zusammenfällt, ja dass sogar die Grenzscheide zweier zu einer Periode vereinter Kola sich mit einem logischen Abschnitte innerhalb des Satzes zu verbinden strebt, in jedem Falle aber durch ein Wortende oder eine Cäsur bezeichnet ist. So machen es die Inder, Iranier und Germanen der alten Zeit, so auch unsere heutige Poesie. Nur allein die Griechen haben sich über diese Einheit der logischen und rhythmischen Abschnitte hinausgesetzt: es genügt ihnen schon, wenn am Ende der Periode nur ein Wortende stattfindet.

§ 7.

Rhythmisch-freie (silbenzählende) Versification der alten Iranier (Avesta-Verse)*).

Auf diesem Standpunkte steht die Poesie des alten Zend-Volkes. Man bezeichnet mit diesem Namen die alten Bewohner

*) Nach des Verfassers Aufsatze „Zur vergleichenden Metrik der indogermanischen Völker" in Kuhns Zeitschrift für vergleichende Sprach-

des östlichen Iraniens, in deren Sprachen die heiligen Urkunden der Ahura-mazda-Religion, genannt Avesta oder Zend-Avesta,

forschung Bd. 9, 1860 S. 437 ff. Nach der Besprechung der altindischen Veda-Metrik heisst es dort: „Die heilige Avesta-Litteratur der alten Iranier ist zwar viel späteren Ursprungs als die Veden-Litteratur der alten Inder, aber wir wissen, dass auch in der späteren Zeit oft noch das Alte in ursprünglicher Reinheit bewahrt sein kann; ein Satz, von dem namentlich die vergleichende Grammatik so mannigfaltige Belege gibt. Der grösste Theil des Avesta ist in Prosa geschrieben; zuerst hat Westergaard in seiner Ausgabe (1852) einen nicht gerade kleinen Theil des Yaçna nach Angabe der Handschriften als Verse und Strophen drucken lassen. Schon vorher hatte der Verfasser dieses Aufsatzes gesehen, dass einzelne Partien metrisch waren; ich erkannte namentlich ein dem indischen Çloka analoges Metrum in dem 9ha des Yaçna, einer Partie, die sich durch ihren Inhalt von dem übrigen wesentlich unterscheidet und die Reste altepischer Poesie enthält, die alten Sagen von Yima und den Drachen tödtenden Helden, freilich in Beziehung gesetzt zu den neuen Dogmen der Zarathustra-Religion. Und obwohl die darauf erscheinende Ausgabe von Westergard gerade diese Stelle als Prosa gab und nur im zweiten Theile des Yaçna, in den sogenannten fünf Gatha's nach Versen und Strophen abtheilte, so bin ich doch der Ueberzeugung geblieben, dass jene epische Stelle die ursprünglichsten und ältesten Metren hat. Doch worin besteht die Metrik des Avesta? Hierüber hat meines Wissens noch keiner der Zendphilologen gehandelt und so wird es wohl zu entschuldigen sein, wenn ein Unberufener von keinem anderen als vom metrischen Standpunkte einen ersten Versuch unternimmt, jenen Gegenstand zu erläutern und hierdurch wenigstens die Frage anzuregen. Für die Richtigkeit meiner Bemerkungen will ich nicht einstehen, doch möchte ich den Blick der Fachmänner auf dieses höchst interessante Thema hinlenken und sie zu einem weiteren Eingehen in diese Untersuchung auffordern; nonum post denique messem quam coepta est nonamque edita post hiemem, mithin habe ich die legitime Frist innegehalten."

Die Nachschrift des Aufsatzes lautet: „Nachdem dieser Aufsatz schon längere Zeit niedergeschrieben ist, kommen mir die Gatha's des Zarathustra von Dr. Martin Haug zu Händen. Ich ersehe aus der Vorrede, dass eine besondere Abhandlung, die dem zweiten Hefte beigegeben werden soll, sich unter anderem auch über das Metrum der Avestalieder verbreiten wird. In einer Selbstanzeige seiner Schrift, die Hr. Haug im „Auslande" gegeben hat, bringt er vorläufig die Notiz, dass das sechzehnsilbige Metrum der Gatha ahunavaiti mit dem Çlokenmetrum, dem sechzehnsilbigen Anushtub, identisch sei. Dieser Vergleich ist nicht richtig. Mit dem Anushtub kommt vielmehr das Metrum von Yaçna cap. 9 überein, einem Stücke, bei dem man freilich noch nicht erkannt hat, dass es Verse enthält. Der Cardinalpunkt, auf welchen es ankommt, ist die Cäsur; sie ist neben der Silbenzahl das einzig feste Regulativ der Zendmetrik und, wie man aus dem s. 446 von mir gegebenen Abdruck dieser Stelle gesehen haben wird, fällt hier die Cäsur des sechzehnsilbigen Verses gerade in die Mitte, während der sechzehnsilbige Ahunavaiti-Vers durch die Cäsur in zwei un-

geschrieben sind. Nur ein geringer Rest davon hat die Zeit Alexanders des Grossen überdauert, ein Theil in Prosa, ein anderer in metrischer Form. Die metrische Partie sind Lieder hymnodischen Inhaltes, genannt gâthâs, d. i. ᾠδαί, in den Handschriften nach der Verschiedenheit des Metrums geordnet und in Verse und Strophen abgetheilt. Auch innerhalb der prosaischen Partie findet sich ein metrisches Stück, ein Rest alter epischer Poesie.

Die metrische Form des Verses oder der Periode ist durch nichts charakterisirt als durch bestimmte Silbenzahl und eine bestimmte Verscäsur. Jener Rest epischer Poesie ist in Versen von 16 Silben mit einer Cäsur nach der achten gehalten, deren Schema wir folgendermassen bezeichnen müssen:

⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ | ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓

Mit dem Verse ist meist ein Satz abgeschlossen, die beiden Hemistichien oder rhythmischen Reihen stellen sich gewöhnlich durch den Sinn als zwei getrennte Satzhälften dar. Je zwei Verse schliessen sich dem Inhalte nach zu einer distichischen Strophe zusammen.

Das einzige Princip der Avestametrik ist die bestimmte Anzahl von Silben in den fortwährend durch Cäsur von einander abgeschlossenen rhythmischen Gliedern. Ueber dies Princip der Silbenzählung haben sich mir folgende Gesetze herausgestellt:

---

gleiche Theile getheilt wird, ein siebensilbiges und ein neunsilbiges Hemistichion. Hr. Mart. Haug sagt p. 13 des Vorwortes seiner Gathaausgabe: „Das Metrum der Verse ist öfter gestört und bietet zu einer kritischen Textesconstitution nur geringe Hülfe.“ So wahr der erste Theil dieses Satzes ist, so unwahr ist der zweite: ist einmal das Wesen des Metrums erkannt, dann gewährt es ein geradezu unschätzbares Mittel, den ursprünglichen Wortlaut des Textes wieder herzustellen. Steht es z. B. fest, dass Yaçna 9 aus Hekkaidekasyllaben mit einer Cäsur in der Mitte besteht, so hat man hierin ein festes — natürlich nicht das einzige — Regulativ für die Texteskritik. Den von mir bei dem Abdruck dieser Stelle s. 446 nach jenem Regulativ vorgenommenen Veränderungen wird man wohl ihre Berechtigung nicht versagen können.

Schliesslich wiederhole ich noch einmal, dass ich das über den unbestimmten Schluss des Avestaverses Gesagte nur als eine vorläufige Ansicht hingestellt habe, die ich gern aufgeben werde, sobald die eingehende Forschung der Fachmänner hier bestimmte Gesetze erkannt haben wird. Im Yaçna 9 scheinen die meisten Verse trochäisch zu schliessen. Hätten wir vielleicht trochäischen Grundrhythmus anzunehmen? (Ich konnte nicht näher darauf eingehen.)“

1) Ein jeder Diphthong, mag er durch Guna oder durch Epenthese des ĭ oder ŭ entstanden sein, gilt als eine Silbe mit Ausnahme der Combination èê. Der Diphthong, wie aoi, wird zweisilbig gelesen, ausser wenn der dritte Vocal durch Epenthese entstanden ist, wie paoirjo. In diesem Falle bilden die Vocale eine Silbe. Der Diphthong in armaiti scheint zweisilbig zu sein.
2) Das kurze ĕ gilt nur dann als eine eigene Silbe, wenn es auch im Indischen einem Vocale entspricht, nicht aber in Formen wie kacĕtwân, huarĕdarĕço, wo es ein dem Avesta eigenthümlicher Hilfsvocal ist. Das dem r-Vocale entsprechende ĕrĕ ist einsilbig.
3) Die Halbvocale j und v können willkürlich, wie in den Veden, als Vocale gelesen werden und dann eine besondere Silbe bilden; w aber wird niemals vocalisirt.
4) Die dem Indischen sva entsprechende Combination ṇuha ist einsilbig und demnach ṇvha zu sprechen.

Es folgen nunmehr einige distichische Strophen, die wir in dem ersten Theile des Yaçna unter den Prosa-Resten finden:

Kaçĕthwâm paoirjo Haoma maskjo | açtvaithjāe hunūta gaethjāi,
kā ahmāi ashis ĕrĕnāvi, | ćit ahmāi ğaçat ājaptem? ‖

Vivaṇvhāo mām paoirjo maskjo | açvaithjāe hunūta gaethjāi,
hā ahmāi ashis erenāvi, | tat ahmāi ğaçat ājaptem. ‖

jat he puthro uçzajata, | jo Jimo xaeto huāthwo,
hvarĕnaṇvhaçtemo zātanām, | huarĕdarĕço maskiānām. ‖

In deutscher Uebersetzung:

Wer hat als der Menschen erster | dich verehrt auf Erden, Homa?
Welcher Lohn ist ihm geworden, | welche Ehre ward zu Theil ihm?

Vivaswan, der Menschen erster | hat auf Erden mich verehret;
solcher Lohn ist ihm geworden, | solche Ehre ward zu Theil ihm:

dass als Sohn ihm ward geboren | König Jima der erhabene,
der erlauchteste der Menschen, | aller Menschenkinder Heiland.

Es werden im Ganzen fünf Gathas unterschieden. 1. Gatha ahunavaiti Nr. 28—34, 2. Gatha uçtavaiti (43—46), 3. Gatha spentamainju (47—50), 4. Gatha vohuxathra (51), 5. Gatha vahiçtoiçti (53). Die zu demselben Gatha gehörenden Gedichte haben alle ein und dasselbe Metrum; — natürlich hat der Sammler nicht vermeiden können, dass sich oftmals in ein Lied ein zu

einem alloiometrischen Liede gehörender Vers eingedrängt hat. Dem Ordner ist also die alte Zendmetrik nicht unbekannt, und wir werden jene Benennungen der Gathas, welche zum grössten Theile von dem Anfangsworte des ersten Liedes der einzelnen Gathas entlehnt sind, wohl schwerlich von etwas anderem als von dem Metrum verstehen können.

Wir gewinnen somit ein Stück von der metrischen Terminologie des Avesta. Im Metrum spentamainju folgen Strophen auf einander, welche aus drei Versen der Form

* * * *, * * * *, * * * |

bestehen, die an die katalektischen Trimeter der Griechen erinnern.

Das Metrum uçtavaiti verbindet den nämlichen Vers zu tetrastichischen Strophen.

Das Metrum vohuxathra besteht aus dem 14-silbigen Verse

* * * *, * * * | * * * *, * * * |,

der in der Mitte stets eine Cäsur hat.

Das Metrum vohuxathra erinnert an das griechische Asynarteton (Hephaest. p. 56 W.)

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ | τῇ τοῦτον ὀὺκ Πελασγῶν.

Das Metrum ahunavaiti besteht aus tristichischen Strophen des 16-silbigen Verses

* * * *, * * * | * * * *, * * * *, * |,

der ebenfalls eine regelmässige Cäsur, jedoch nicht in der Mitte, sondern nach der siebenten Silbe enthält; dem Metrum ahunavaiti würde ein griechisches Asynarteton der Form

⏑ _ ⏑ _ ⏑ _ ⏑ | ⏑ _ ⏑ _ ⏑ _ ⏑ _ ⏑

entsprechen.

Die bisherige Kenntniss der Zendsprache und namentlich ihrer Prosodie ist noch sehr lückenhaft; von ihrem Wortaccente wissen wir gar nichts. Aber aus dem Vorkommen desselben Wortes an verschiedenen Stellen desselben Metrums ergibt sich, dass die Avesta-Poesie so wenig wie die indische und griechische auf den Wortaccent Rücksicht nimmt; es scheint aber auch die Prosodie unberücksichtigt zu sein. Nach dem bisherigen Stande der Zendphilologie müssen wir sagen, dass die Poesie des Avesta weder eine quantitirende noch eine accentuirende, sondern lediglich silbenzählende ist. Ein Rhythmus aber muss in ihr ge-

herrscht haben, denn wozu wäre sonst die Gleichförmigkeit der Silbenzahl, der Cäsur und der Versanzahl in der Strophe so genau beachtet? und sicherlich musste der Rhythmus mit diesen metrischen Eigenthümlichkeiten im Zusammenhange stehen. Ohne bestimmte Zeitintervalle und ohne einen Unterschied des rhythmischen Ictus ist kein gesungener Vers zu denken, beides muss den Zendversen unabhängig von der natürlichen Silbenprosodie und dem Wortaccente gegeben sein. Es wird dies gar nicht so sehr auffallen, wenn wir bedenken, dass die Gatha-Verse Gesang sind und dass im Gesange einerseits die höheren und tieferen Sprachaccente verschwinden, indem an deren Stelle eine grössere Mannigfaltigkeit von höheren und tieferen Tönen tritt, andererseits aber auch die gesungenen Silben meist eine längere Zeitdauer erhalten als im gewöhnlichen Sprechen und mithin also auch die gewöhnliche Silbendauer aufgegeben wird. In Beziehung auf den Ictus machen es die Griechen ebenso wie das Zendvolk, in Bezug auf die Zeit dagegen machen sie die natürliche Silbendauer zum Regulator.

Wir sehen nun aber, dass dem sprachlichen Rhythmizomenon in Bezug auf das rhythmische Kolon Rechnung getragen ist, denn die rhythmische Reihe ist stets durch eine feste Silbenzahl und Wortcäsur bestimmt. In dem oben nach dem Silbenschema angegebenen epischen Verse enthält jedes rhythmische Kolon genau acht Silben. Hier lässt sich nun nichts anderes denken, als dass diese acht Silben im continuirlichen Wechsel die schweren und leichten Takttheile darstellen, entweder mit vorangehendem schweren Takttheile

⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ | ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓

oder mit vorangehendem leichten Takttheile

⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ | ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́

Eine jede Reihe muss eine Tetrapodie (vier Versfüsse) enthalten, der ganze Vers eine Verbindung von zwei tetrapodischen Gliedern, nach griechischer Nomenclatur ein Tetrametron sein. Es ist dieses Tetrametron aber wahrscheinlich weder ein trochäisches, noch ein iambisches zu nennen; denn weshalb sollte der als schwerer Takttheil stehenden Silbe eine noch einmal so lange Dauer angewiesen sein als dem leichten Takttheile? Am nächsten liegt, dass die beiden Takttheile gleich lang sind. Wollen wir für die beiden Takttheile die für unsere deutsche Metrik ein-

geführten Termini Hebung und Senkung gebrauchen, so werden wir wohl das Wesen der alten Avesta-Metrik richtig dahin bestimmen, dass wir sagen: das Kolon besteht aus einer continuirlich wechselnden Folge von Hebungen und Senkungen, aber die Hebung ist unabhängig vom Wortaccente, ebenso wie die Taktzeit unabhängig von der sprachlichen Prosodie ist. Das erstere hat er mit dem griechischen, das letztere mit dem germanischen Verse gemein: das in ihm befolgte rhythmische Princip ist die Indifferenz zwischen den Gegensätzen des Griechischen und Germanischen.

Es wird nun in dem Folgenden durchaus wahrscheinlich werden, dass dieser Standpunkt der alten iranischen Metrik der primäre Ausgangspunkt für die Metrik der sämmtlichen indogermanischen Völker ist. Es steht damit nicht im Widerspruche, dass am Ende der Entwickelung die poetische Form einiger indogermanischen Völker nahezu auf diesen elementaren silbenzählenden Standpunkt zurücksinkt (Byzantiner und Romanen, die indes immer noch zugleich in sofern das accentuirende Princip festhalten, als wenigstens am Schlusse des Verses Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus stattfindet).

§ 8.

Uebergangsstufe von der silbenzählenden zur quantitirenden Metrik.

Die Veda-Poesie der Inder.

Von allen indogermanischen Völkern sind den Iraniern die Inder am meisten verwandt, in Sprache, Sitte und Sagen; ja selbst mit demselben gemeinsamen Namen (arja, airja) benennen sie sich. Diese Verwandtschaft erscheint um so grösser, wenn wir bei den Indern in die früheste Periode ihrer Geschichte, aus der die heilige Veda-Litteratur stammt, zurückgehen. Mit vieler Wahrscheinlichkeit nimmt man an, dass Inder und Iranier auch damals noch, als sich die übrigen Zweige des indogermanischen Stammes bereits von ihnen getrennt hatten, noch einen gemeinsamen Sitz im heutigen Iran einnahmen, bis dann schliesslich die Inder nach dem Süden wanderten und zunächst am Indus und dann weiterhin auch am Ganges ihre bleibende Stätte fanden. Ein durchgreifender Gegensatz zwischen beiden Völkern findet sich nur in der Religion. Die Inder haben die gemeinsame indogermanische Urreligion treuer bewahrt als die Iranier, die sich

dem neuen Glauben an Ahura-mazda, der Religion des Zaratusthra, zuwandten und hierdurch eine ganz isolirte Stellung unter den übrigen Indogermanen einnahmen. Dies hindert aber nicht, dass in den Mythen und den untergeordneten göttlichen Gestalten die innigste Berührung zwischen dem Avesta und dem Veda stattfindet. Und da darf es uns nicht wundern, wenn auch die Metra der Lieder, in welchen jene Mythen gesungen werden, im Avesta und Veda nahezu identisch sind. Denn fast sämmtliche Zend-Metra finden sich mit genau derselben Silbenzahl, derselben Cäsur und derselben Anordnung zur Strophe in den Vedagesängen der Inder wieder, jedoch mit einer Veränderung, die wir als einen Fortschritt von der blos silbenzählenden zur quantitirenden Poesie bezeichnen müssen. Das Ende jedes Verses und zum Theil auch das Ende des inlautenden Verskolons ist nämlich im Veda prosodisch fest bestimmt. Der oben angeführte epische Zendvers erscheint als Vedametrum in folgendem Silbenschema:

⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ – ⏑ ⏓ | ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ – ⏑ ⏓

Auch hier eine Cäsur nach der achten Silbe, auch hier wo möglich ein Satzende am Ende des Verses, auch hier zwei solcher Verse durch Gedankenzusammenhang zu einer distichischen Strophe, dem Anustubh, vereint, welche aus der Vedenzeit mit manchen Veränderungen sich bis ins indische Mittelalter unter dem Namen Çloka als episches Metrum erhalten hat. Der Zendvers ist gleichgültig gegen Wortaccent und gegen Quantität, der Vedavers ist gleichgültig gegen Wortaccent geblieben, aber er ist nicht mehr gleichgültig gegen Quantität. Doch macht sich das Bedürfniss quantitirender Silbenmessung blos für den Schluss des Verses, seltener der inlautenden Reihe geltend, in Beziehung auf den Anfang herrscht wie den Iraniern prosodische Indifferenz. Denn wie der vorstehende Vers sind im Allgemeinen auch die übrigen Vedenverse beschaffen: alle silbenzählend, die längeren zweigliedrigen Verse mit einer festen, die Kola auseinander haltenden Cäsur, alle im Anfange gegen die Prosodie gleichgültig, am Ende aber entweder mit iambischem oder trochäischem Schlusse, die letztere Art des Schlusses aber als eine iambische Katalexis aufzufassen. Die Längen des Schlusses sind zweifelsohne die Ictussilben. Ob auch der Taktumfang ein wirklich iambischer d. h. dreizeitiger war wie in den Iamben der Griechen, oder ob die Kürze in Beziehung auf die rhythmische Zeitdauer der Länge gleich stand, das wissen wir nicht, denn wir haben zwar indische

Metriker, aber sie geben so wenig wie Hephästions Encheiridion über den Rhythmus Aufschluss: einen indischen Aristoxenus gibt es nicht*).

---

*) Gleichzeitig mit der Correctur dieses Bogens trifft hier in Bad Dangast ein Exemplar der „Trishṭubh-Jagati-Familie. Ihre rhythmische Beschaffenheit und Entwicklung. Versuch einer rhythmischen und historischen Behandlung der indischen Metrik von Dr. Richard Kühnau. Göttingen 1886“ als freundliches Geschenk des Verfassers ein. Mit Freuden heisse ich diese Darstellung einer Zahl verwandter Sanskrit-Metra, welche nach Professor C. Cappellers trefflicher Untersuchung des Arja-Metrums seit 15 Jahren die erste metrische Arbeit auf dem Gebiete des Sanskrit ist, willkommen, besonders auch dies, dass sie ernstlich daran geht, was Cappeller unterliess, den Rhythmus der Sanskrit-Verse nach der Theorie des Aristoxenus zu bestimmen. Es sind die indischen Metra, welche nach griechischer Theorie als akatalektische und katalektische Trimetra iambica zu bezeichnen sein würden. Bei Dr. Kühnaus Verwerthung der Aristoxenischen Doctrin fällt auf, dass er dieselbe nach der Auffassung der zweiten Auflage herbeigezogen hat, in welcher noch nicht erkannt war, dass die kyklischen Füsse der griechischen Poesie nicht dem gesungenen, sondern dem gesagten Verse angehören. Dem Vf. ist es wohlbekannt, dass in meiner deutschen Ausgabe des Aristoxenus für die gesungenen Verse der griechischen Poesie der Aristoxenische Satz zur Geltung gebracht war, dass mit Ausnahme des Chronos alogos und der in der Katalexis stehenden Silbe die Länge stets den doppelten Umfang der Kürze hat. Dr. Kühnau ist noch wenig geneigt, dies anzuerkennen, meint deshalb auch, „dass die Auffassung der Inder, wonach jede Länge 2 mâtra, jede Kürze 1 mâtra umfasst, irrthümlich ist; eben dies erkannt zu haben ist das Verdienst der rhythmischen Forschung, wie sie sich im Anschluss an die griechische Rhythmik <der zweiten Auflage> in diesem Jahrhundert ausgebildet hat.“ Ich wünsche durch die vorliegende dritte Auflage den Herrn Dr. Kühnau zu überzeugen, dass es ein der Gedankenlosigkeit entsprungener Irrthum ist, für gesungene Verse kyklische Füsse anzunehmen. Auch in der melischen Sanskritpoesie können dieselben dem Gesetze der 1 und 2 mâtra zufolge nicht vorgekommen sein. Herrn Dr. Kühnau wird es obliegen, dieses indische Silbengesetz näher zu limitiren, ähnlich wie das gleichlautende Aristoxenische zu limitiren war.

Mein gelehrter Moskauer Freund Fedor Ewgenewitsch glaubt, das Aristoxenische Silbengesetz sei mit Erfolg für persische und arabische Metrik zu verwerthen. Ein zweiter Mezzofanti gebietet derselbe, viel gründlicher als dieser, über fast alle Literatursprachen, schreibt ebenso leicht in armenischen Versen wie in den Strophen des äolischen Dialektes und hat jüngst, wofür ich ihm hier öffentlich meinen Dank ausspreche, in der gelehrten Recension meines Catull docte und ingeniose dem Verständniss des an Furius gerichteten Gedichtes durch Parallelen aus dem Serbischen, Dänischen, Schwedischen, Tatarischen wesentliche Dienste geleistet. Möge er bald Musse finden, seine schönen Entdeckungen über die Versification der Perser und Araber zu veröffentlichen.

Weshalb genügt die quantitirende Messung zunächst für den blossen Versschluss? Weshalb ist sie nicht sogleich für den ganzen Vers durchgeführt? So wie ein Vers gesungen wird, ist der Schluss die am meisten hervortretende Partie, und auch für die Vedenverse müssen wir natürlich ursprünglichen melischen Vortrag voraussetzen, die Melodie mag so monoton gewesen sein wie sie will. Dies ist der Grund, weshalb späterhin Romanen und Byzantiner, als sie sich dem Principe der accentuirenden Metrik zuwandten, nur für den Schluss des Verses und der Reihe, nicht aber für die vordere Partie Uebereinstimmung des rhythmischen Accentes mit dem Wortaccente zusammenfallen lassen, dies ist auch der Grund des im Mittelalter in allen Poesien auftretenden Reimes.

Den Versen des indischen Veda und des iranischen Avesta liegen im Ganzen drei verschiedene Kola zu Grunde, das akatalektische Dimetron, das akatalektische Trimetron und das katalektische Trimetron. Wir stellen diese Kola im Folgenden übersichtlich zusammen:

1) Dimetron.

a) Iranier ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ (Yaçna 9)
b) Inder ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ – ⏑ – (Anushṭubh und Gāyatri)
c) Griechen ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ – (Dimetron iambikon)

2) Akatalektisches Trimetron.

a) Iranier ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒
b) Inder ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ – ⏑ – (Jagati)
c) Griechen ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ – (Trimetron iambikon)

3) Katalektisches Trimetron.

a) Iranier ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ (Spentamainju u. Uçtavaiti)
b) Inder ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏑ – ⏑ (Virāğ u. Trishṭubh)
c) Griechen ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ (Trimetron iambikon katalektikon)

§ 9.

Quantitirende (silbenmessende) Versification der alten nachvedischen Inder und der Griechen.

Inder.

Die Metrik der Vedazeit müssen wir als die Uebergangsstufe von der rhythmisch-freien, blos silbenzählenden, zu der quantitirenden Form der Poesie ansehen, sie schwankt in der Mitte dieser beiden Principe. In der auf die Veda-Periode folgenden Zeit der indischen Poesie ist dies Schwanken durchbrochen, sie

hat sich gänzlich auf den quantitirenden Standpunkt gestellt. Denn hier ist auch der An- und Inlaut des Verses prosodisch fest bestimmt. Doch haben wir zu sondern zwischen dem epischen Metrum, dem Çloka, und den mannigfaltigen lyrischen Metren. Jenes, eine Fortbildung des vedischen Anushṭubh, hat den früheren Standpunkt, der seinen Ursprung bezeichnet, nicht völlig aufgegeben, diese dagegen tragen dem Standpunkte des ganz und gar quantitirenden Principes vollständig Rechnung. Aus den alten zum Theil noch silbenzählenden Vorstufen des iambischen Trimetrons werden logaödische Verse. Das akatalektische Trimetron wird zum Vançastha, das katalektische wird zum Indravaǵra:

⏓ ⏓ ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ ⏓ ⏓
⏑ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ – Vançastha

⏓ ⏓ ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ ⏓
⏑ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ Indravaǵra.

Es zeigen diese Formen der späteren Sanskrit-Lyrik im Allgemeinen die Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik: wir finden zahlreiche Auflösungen, wir finden logaödische und selbst päonische Bildungen, und an Buntheit des metrischen Schemas können sie mit den Pindarischen Metren wetteifern. Doch fehlt die Freiheit des griechischen *ῥυθμοποιός*, der stets neue metrische Formen schafft. Die einmal vorhandenen Versschemata sehen wir stets von neuem wiederholt; und auch da, wo strophische Composition vorhanden ist, folgen mit wenigen Ausnahmen isometrische Formen unter genauer Festhaltung des Silbenschemas auf einander. Es mag der Fall sein, dass wir hier nur die letzten Ausläufer altvedischer Lyrik vor uns sehen, dass eine Periode originellerer Rhythmipöie vorausging, ähnlich wie der alexandrinischen Periode die schöpferische Zeit des klassischen Griechenthums; denn es ist wohl unzweifelhaft, dass bei den Indern die Litteraturdenkmäler einer älteren Periode der Lyrik und Dramatik verloren gegangen sind, welche die Zeit des Veda mit jener späteren durch die uns vorliegenden lyrischen und dramatischen Dichtungen vertretenen Zeit vermitteln würden. Fast ebenso wie dieser Verlust ist es zu beklagen, dass wir vom Rhythmus der indischen Verse keine Kunde haben; nur auf dem Wege der Hypothese können wir über Taktgrösse und rhythmische Icten der sorgfältig gewahrten metrischen Schemata mit ihren häufigen

Gegensätzen zahlreicher Längen und zahlreicher Kürzen, die auf Contraction und Auflösung hindeuten, urtheilen.

In der Voraussetzung, dass das von mir über die Avesta-Metrik Angegebene durch nachfolgende Forschungen bestätigt wird, glaube ich folgendes fest halten zu dürfen:

1) Die Elemente des iambischen Dimeters, des akatalektischen und katalektischen Trimeters der Griechen finden sich bei den verwandten Völkern Asiens wieder. Ein fortschreitender Entwickelungsgang von der Gleichgültigkeit des Rhythmus gegen die sprachliche Prosodie bis zu einer festen quantitirenden Metrik wird durch die Inder vermittelt.
2) Das längere Kolon bildet einen selbständigen Vers, das kürzere tritt mit einem zweiten zu einer Verseinheit zusammen, aber die Cäsur sondert beide innerhalb des Verses von einander.
3) Am Ende des Verses findet wo möglich ein Abschluss des Sinnes statt, ein Vers ist ein Satz. So bei Indern und Iraniern. Die Griechen haben diese Strenge gemildert, aber ein Rest davon zeigt sich noch darin, dass keine Wortbrechung verstattet wird: *εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν.*
4) Die früheste Art der metrischen Composition ist die strophische: sie wird bedingt durch den Gesang, denn die älteste Poesie war überall eine melische. Mit Abschluss der Strophe begann dieselbe Melodie von neuem. Obenan steht die distichische Form, sie waltet vor in den Veden, erscheint in derselben Weise in den episch-lyrischen Partien des Avesta, die ältesten Strophen der Griechen bis auf Archilochus erscheinen ebenfalls als Disticha. Zu ihr tritt bei den alten Indern und Iraniern die tristichische, tetrastichische und pentastichische hinzu; das griechische Volkslied muss selbst für den Hexameter dieselben Strophencombinationen gekannt haben; denn sicherlich sind die diesen indischen analogen Strophen der äolischen Lyrik und der Bukoliker keine Neuerung. Die Strophe ist entweder eine isometrische, aus gleichen Versen bestehende, oder es treten verschiedene Reihen zu einer Strophe zusammen. Die letzteren sind im Veda schon zahlreich vertreten und es ist interessant, wie sich die Sahobṛihatistrophe

⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ◡ _ ◡ ⏓
⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ◡ _ ◡ ⏓

unmittelbar mit dem sog. iambischen Pentametron des Archilochus (Frg. 88) berührt

⏓ _ ⏑ _ ⏓ _ ⏑ _ ⏓ _ ⏑ _
⏓ _ ⏑ _ ⏓ _ ⏑ _

Ὦ Ζεῦ, πάτερ Ζεῦ, σὸν μὲν οὐρανοῦ κράτος,
σὺ δ' ἔργ' ἐπ' ἀνθρώπων ὁρᾷς.

Hiermit haben sich uns die prähistorischen Principien der griechischen Metrik dargeboten, die der Zeit der specifisch hellenischen Entwickelung vorausliegen, jene metrischen Grundlagen, die von den Griechen gleich ihrer Sprache, gleich den Fundamenten ihrer Religion und Mythologie, ihren Gesängen und politischen Einrichtungen aus Asien mitgebracht sind, und welche in derselben Weise die historischen Grundlagen für die später zu reicher Kunstform ausgebildete griechische Metrik geworden sind, wie die allen Indogermanen gemeinsame Familien- und Geschlechterverfassung dem entwickelnden Staate als Grundlage diente.

Griechen.

Die Griechen stehen schon in den ältesten Denkmälern ihrer Poesie lediglich und vollständig auf dem quantitirenden Standpunkte der späteren Inder, ohne dass wir von einer der Veda-Metrik entsprechenden Uebergangsstufe irgendwelche Reste fänden. Freilich herrschen im Homerischen Epos in mancher Beziehung noch andere Normen für die Verwendung des sprachlichen Rhythmizomenon als später; insbesondere ist nicht zu übersehen, dass eine wortauslautende Kürze noch vielfach als Länge benutzt werden kann (die dritte Art der *συλλαβη κοινή* nach der Theorie Heliodors und Hephästions), die späterhin nur als rhythmische Kürze fungirt. Sehen wir auch in der frühesten Poesie nur ein einziges Metrum, den epischen Hexameter, vertreten, so leidet es doch keinen Zweifel, dass schon zur Homerischen Zeit in der Lyrik des Volksgesanges auch noch andere Masse angewendet wurden, die erst später durch Archilochus in die eigentliche musische Kunst Eingang finden und zu immer mannigfaltigeren Formen sich herausbilden. Trotz der grossen Verluste in der lyrischen Litteratur der Griechen können wir den Entwickelungsgang der griechischen Metrik fast vollständig überschauen. Die eigentliche Blüthezeit der metrischen Kunst ist die Zeit Perserkriege; die Periode des peloponnesischen Krieges hat schon merklich an schöpferischer Kraft, an Sinn für die

Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen als des Ausdrucksmittels des verschiedenen ἦθος und πάθος verloren, bis endlich die alexandrinische Zeit hereinbricht, die es wohl versteht, die poetischen Texte kritisch zu hüten, aber für metrische Neubildungen im Ganzen ebenso wenig Sinn wie originelle poetische Schöpferkraft hat und bei aller Fertigkeit, die einfacheren Metra der alten Dichter nachzubilden, doch nur ein sehr ungenügendes System für die Normen der alten ῥυθμοποιοί aufgestellt hat. In der byzantinischen Zeit endlich tritt mit dem völligen Aufhören des alten hellenischen Wesens eine Revolution in der metrischen Form ein, deren erste Anfänge sich in einer Berücksichtigung des Wortaccentes neben der Quantität der Silben verrathen und die in ihrem weiteren Fortgange die quantitirende Metrik in eine accentuirende verwandelt.

Wir werden später (S. 84 ff.) auf diese accentuirende Poesie der byzantinischen Griechen näher einzugehen haben, jetzt müssen wir nur darauf hinweisen, dass die altgriechische Poesie dem Wortaccente keine Berücksichtigung zu Theil werden lässt. Dies Factum liegt klar vor unseren Augen, denn wir sehen den rhythmischen Ictus unabhängig von dem Wortaccente auf die Silben des Verses vertheilt, dergestalt, dass in den meisten Fällen ein Conflict zwischen Wortaccenten und rhythmischen Accenten stattfindet. Uns Deutschen will diese Thatsache nicht recht natürlich erscheinen, denn in unserer deutschen Poesie ist der rhythmische Accent gesetzmässig an den Wortaccent gebunden: ein durchweg stattfindender Widerstreit zwischen beiden würde sich für unsere Poesie nicht denken lassen. Daher ist denn auch im Ernste der Gedanke ausgesprochen worden, dass die griechische Poesie der klassischen Zeit unmöglich das uns überlieferte Accentsystem gehabt haben könne, dass dies erst ein Product der alexandrinischen Zeit sei u. dgl. Die Widerlegung einer solchen Hypothese gehört der wissenschaftlichen Grammatik an; hier handelt es sich darum, die uns Deutschen so befremdliche Thatsache des Conflictes zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus zu erklären. Es ist hier von vorn herein auszusprechen, dass Wortaccent und rhythmischer Ictus ihrem Wesen nach durchaus verschieden sind, so geeignet auch der Wortaccent erscheint, bei der Rhythmisirung der Sprache zugleich die Function des rhythmischen Ictus auf sich zu nehmen. Wir sehen sowohl aus der Instrumentalmusik wie aus dem Gesange,

dass der rhythmische Ictus nichts Anderes ist als eine stärkere Intension bei der Hervorbringung des Tones: wir können ihn ein gelindes marcato nennen. Der Wortaccent aber besteht seinem Wesen nach nicht in der grösseren Stärke, sondern in der grösseren Tonhöhe des Vocales. Diese seine Natur haben die Griechen richtig erkannt. Deshalb bezeichnen sie mit musikalischen Terminis technicis den accentuirten Vocal als *τόνος ὀξύς*, den nicht accentuirten als *τόνος βαρύς*, den einen als hohen, den anderen als tiefen Ton.

§ 10.

Quantitirende Metrik mit Reim

bei Indern und Persern.

Vom Mittelalter an ist die gesammte Poesie der Indogermanen Europas eine accentuirende*), nur die Poesie der Asiaten repräsentirt von jetzt an das quantitirende Princip. Aber es verbindet sich mit dieser mittelalterlichen und modernen quantitirenden Poesie der Reim, der gleichmässig im Orient und Occident sich der gesammten Dichtung bemächtigt, so unbekannt er auch im Alterthume war.

Am frühesten tritt er bei den Indern auf. Bei ihnen hat sich das Alterthum früher ausgelebt als bei anderen Völkern; dieselben Erscheinungen, welche bei Griechen und Römern die Grenzscheide des Alterthums und Mittelalters bezeichnen, treten bei den Indern wohl um ein halbes Jahrtausend früher ein. Dahin gehört vor allem die grosse Sprachrevolution, die aus dem alten Sanskrit in analoger Weise ein Prakrit schuf, wie sie aus dem Lateinischen das Romanische, aus dem Altgriechischen das Neuhellenische entstehen liess. Dahin gehört auch das Aufkommen einer neuen Religion bei den Indern, die mit der alten Volksreligion vollständig bricht. Beide Erscheinungen gehen insofern Hand in Hand, als zunächst die dem Buddhismus angehörige Litteratur sich der prakritischen Volkssprache zuwendet. Dieses Gebiet der Litteratur muss nun wohl, wenigstens innerhalb des Indogermanenthums, für dasjenige erklärt werden, in welchem der Reim am frühesten aufgetreten. Wir sehen ihn von hier aus

*) Auch die Poesie der Slaven, in deren Sprache durch fast durchgängige Verkürzung aller ursprünglichen Längen die prosodischen Unterschiede überhaupt zurücktreten. Von der Poesie der Celten habe ich keine Kunde. Die litauischen Dainos accentuiren, so viel ich unterscheiden kann.

auch in die dramatische Poesie der Inder Eingang finden, in der das Sanskrit mit dem Prakrit je nach den verschiedenen Rollen vereint ist; die lyrischen Metra sind hier dieselben quantitirenden Verse, deren wir oben gedachten, aber in den einzelnen Strophen sind die quantitirenden Verse durch schliessenden Reim vereint, entweder so, dass zwei auf einander folgende Verse, oder auch so, dass die sämmtlichen Verse der Strophe auf einen gemeinsamen Reim ausgehen.

Sodann sind die Iranier des Mittelalters und der Neuzeit die Repräsentanten einer zugleich quantitirenden und reimenden Poesie, von Firdôsi und Hâfiz an bis auf unsere Tage. In der Geschichte der poetischen Form nimmt dieselbe eine besonders wichtige Stelle ein. Von dem Wohllaut der an tönenden Vocalen reichen und wieder auch mit energischer Consonantenfülle ausgestatteten neuiranischen Sprache begünstigt (auch heut zu Tage scheint kurzes i und a hauptsächlich nur in den westlichen Dialekten zum klanglosen e verflüchtigt zu werden), übertrifft die persische Poesie an stolzer Pracht der äusseren Form wohl alle Poesien des Mittelalters und der neueren Zeit. Die Wahrung der Prosodie ist ausserordentlich genau. Hier ist es nun aber von Interesse, gegenüber der quantitirenden Poesie der Griechen, Römer und Inder, die im Allgemeinen in der Art und Weise, das sprachliche Rhythmizomenon dem Rhythmus zu unterwerfen, genau demselben Princip folgen, einen wesentlich anderen Standpunkt anzutreffen. Die griechischen Theoretiker lehren, dass zum Aussprechen eines Vocales mit folgendem Consonanten eine längere Zeit gehöre als zum Aussprechen eines solchen Vocales, auf den kein Consonant folgt. Dies ist eine richtige Thatsache, deshalb machen zwei folgende Consonanten mit wenig Ausnahmen den kurzen Vocal zur rhythmischen Länge, wie umgekehrt langer Vocal vor unmittelbar folgendem Vocale dem griechischen und lateinischen Dichter vielfach als rhythmische Kürze gilt. Dem persischen Dichter ist ein einfacher die Silbe schliessender Consonant schon ausreichend, um den vorausgehenden kurzen Vocal als Länge zu gebrauchen. Wo der persische Dichter im Inlaute der rhythmischen Reihe mit Wörtern zu operiren hat, die auf einen kurzen Vocal und zwei Consonanten auslauten, da nimmt er geradezu, wenn das folgende Wort consonantisch beginnt, einen in der Prosa nicht vorkommenden euphonischen Hülfsvocal an, ein tonloses kurzes e,

welches für den Vers den Zeitbetrag einer vollen kurzen Silbe hat. Dasselbe geschieht in gleichem Falle bei Wörtern, welche auf langen Vocal und einfachen Consonanten ausgehen; nur langer Vocal mit folgendem dentalen Nasale macht das euphonische e nicht nothwendig.

‿ ∠ ◡ ∠ ◡ ∠ ‿ | ‿ ∠ ◡ ∠ ◡ ∠ ‿

Îrân kunâm-i schêrân, | kharschîdĕ schâh-i Îrân;
zân-astĕ schêr o kharschîd | nakschî dirafsch-i Dârâ.

Der Löwen Schlucht ist Iran, | und Irans Schah die Sonne;
drum schmücken Leu und Sonne | die Fahne des Darius.

Die Wörter kharschîd (= sol) und ast (= est) bedürfen vor folgendem Consonanten eines euphonischen ĕ, daher kharschîdĕ, astĕ (das letztere wird dadurch wieder zweisilbig wie altpersisches und Sanskrit asti, griechisches ἐστί). Es ist die persische Poesie, wie wir sehen, ein merkwürdiges Beispiel, wie der ῥυθμοποιός den Vocalismus der Sprache bereichert. Will uns ein solches Factum aber unerklärlich erscheinen, so bleibt uns nichts anderes übrig als die Annahme, dass jener bis jetzt als euphonischer Zusatz aufgefasste Vocal der Rest des alten vocalischen Auslautes sei, der in einer früheren Sprachperiode in der That in allen jenen Wörtern, die hier in Frage kommen, gestanden hat und demnach auch etwa zur Zeit des Firdôsi noch nicht völlig verschwunden wäre. Dann hätte die Poesie ein werthvolles altes Sprachelement, welches in der Prosa untergegangen, gerettet, was für die Sprachgeschichte nicht minder interessant sein würde als die zuerst gegebene Auffassung für die Geschichte der Rhythmopöie. Die französische Poesie würde in der Wahrung des in der Prosa stummen e ein Analogon darbieten.

Der Reim der neupersischen Metrik steht mit der Strophenbildung im genauen Zusammenhange. Die allgemeine Grundform der Strophenbildung ist die distichische: je zwei Perioden (Verse) von gleichem metrischen Schema schliessen sich durch Einheit des Gedanken-Inhaltes und fast überall aufs genaueste gewahrte Interpunction am Ende der zweiten Periode zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, welches man nicht anders denn als Strophe bezeichnen kann (isometrisch-distichische Strophe wie in den Çloka-Dichtungen der Inder, wie in vielen lyrischen Gedichten der Sappho). In Beziehung auf den Reim besteht ein Unterschied zwischen den epischen und lyrischen Strophen. Die beiden Verse der epischen Strophe schliessen mit derselben

Reimsilbe, ähnlich wie in der modernen abendländischen Poesie: a a | b b | c c | d d u. s. w. Für ein lyrisches Gedicht dagegen herrscht das Gesetz, dass jeder Schlussvers sämmtlicher Strophen auf denselben Reim auslautet; die Anfangsverse der Strophen haben freien (nicht reimenden) Ausgang, mit der einzigen Ausnahme, dass der erste Vers den Reim der ersten Strophen theilt: a a | b a | c a | d a u. s. w. (sogenannte Gaselen-Form).

Von ungemeinem Interesse für die griechische Metrik sind insbesondere noch die metrischen Schemata der persischen Verse im einzelnen, denn es gibt kein Volk der Erde, welches in seiner metrischen Formation eine so durchgreifende Analogie zu der Metrik der Griechen zeigt, wie die Perser.

Nicht blos die Poesie der Römer hat in der auf den Saturnius folgenden Periode die Metra der Griechen adoptirt; den gleichen Einfluss wie auf Italien hat die griechische Metrik auch auf den Orient gewonnen. Dies wird sich als sichere Thatsache herausstellen, wenn wir die Metrik der seit dem zehnten Jahrhundert uns vorliegenden persischen Poesie mit der Metrik der Griechen vergleichen, und auch die Brücke, welche die griechischen Metra zu den Persern übertrug, wird nicht schwer zu finden sein.

Mit der Hellenisirung Asiens unter den Diadochen Alexanders ist auch die musische Kunst der Griechen im Oriente einheimisch geworden. Es steht fest, dass am parthischen Hofe griechische Tragödien mit griechischer Musik, mit griechischen Sängern aufgeführt wurden (Plut. Crass. 33). Auch die Nachfolger der Arsaciden, die Sassaniden, liessen in gleicher Weise der musischen Kunst der Griechen ihre Pflege zu Theil werden, und als später die ersten Khalifen von dem Hofe der neupersischen Herrscher ihre Musiker und Sänger erhielten, da waren die letzteren zugleich die Verbreiter griechischer Musik, die bis dahin seit der Zeit der macedonischen Occupation im Oriente sich forterhalten hatte. Den Beweis dafür gibt das arabische Notensystem. Bei einer anderen Gelegenheit wird näher auf dasselbe einzugehen sein; hier sei nur so viel bemerkt, dass das arabische Notensystem mit seinen sogenannten Dritteltönen nichts anderes ist als Umschreibung des griechischen Notenalphabetes in arabische Buchstaben in der Weise, dass jedem griechischen *γράμμα ὀρθόν*, *ἀνεστραμμένον* und *ἀπεστραμμένον*

---

*) Zweite umgearbeitete Auflage der Ambros'schen Musikzeich. I. Band.

vom tiefen G an aufwärts je eine Trias arabischer Buchstaben vom Anfange des arabischen Alphabetes an entspricht.

Wurde in dieser Weise die Theorie der griechischen Harmonik im Orient einheimisch, so wird man sich nicht wundern dürfen, bei den Sassaniden und deren Nachfolgern in der heimischen Poesie die Gesetze griechischer Rhythmik und Metrik praktisch verwendet zu finden. Es sind freilich nicht die sämmtlichen Elemente, die uns in der Metrik der Perser begegnen, auf griechische Formen zurückzuführen, denn wir finden auch in dieser formalen Seite der persischen Dichtung dieselbe Mischung mit arabischem Wesen, wie wir sie in der Sprache der Perser selber antreffen. Mit Leichtigkeit lässt sich in der persischen Poesie eine Anzahl von Metren ausscheiden, welche die persischen Dichter aus der arabischen Metrik herübergenommen haben und die sich auch in der That zunächst und zuerst bei arabischen Dichtern nachweisen lassen; aber die bei weitem grössere Zahl der persischen Metra trägt ein von arabischer Metrik durchaus abweichendes Gepräge: es sind eben diejenigen, welche, wie wir oben sagten, griechischen Ursprungs sind, und allem Anschein nach seit dem dritten vorchristlichen Jahrhunderte nach griechischem Muster bei den Arsaciden, Sassaniden, Gasnaviden u. s. w. fort und fort geformt wurden. Man wird sich aus dem Folgenden leicht überzeugen, dass die griechische Metrik sich selbst bei den Römern bei weitem nicht so eingelebt hat und so national geworden ist wie bei den Iraniern.

Ich lasse hier die sämmtlichen von Hâfiz gebrauchten Metra folgen, denen ich als Beispiel je einen analogen griechischen Vers (wo es geht aus Hephästion) hinzufüge.

1. –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – | –́ ⏑ – – –́ ⏑ –
   Ἐρξίῃ πῇ δηὖτ' ἄνολβος | ἀθροΐζεται στρατός Heph. p. 20 W.

2. –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ –
   Ζεῦ πάτερ γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην Heph. p. 20.

3. – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – | – –́ ⏑ – – – ⏑ –
   δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι Heph. p. 15.

4. – –́ ⏑ – ⏑ –́ – | – –́ ⏑ – ⏑ –́ –
   ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, | πάρεστι γάρ, μαχέσθω Heph. p. 18.

5. –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ –́ –
   Ἥρην ποτὲ φασὶν Δία | τὸν τερπικέραυνον Heph. p. 37.

6. –́ – ⏑ ⏑ –́ – – | –́ – ⏑ ⏑ –́ – –
   τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν | εἴληφεν; ἐγὼ πίνων Heph. p. 36.

7. ∪ ∪ –́ – ∪ ∪ –́ – | ∪ ∪ –́ – ∪ ∪ –́
τό γε μὴν ξείνια δούσας | *λόγος ὥσπερ λέγεται* Heph. p. 38.

8. ∪ ∪ –́ ∪ – ∪ –́ – | ∪ ∪ –́ ∪ – ∪ –́ –
παρὰ δ' ηὖτε Πυθόμανδρον | *κατέδυν ἔρωτα φεύγων* Heph. p. 40.

9. –́ ∪ ∪ – ∪ –́ ∪ – | –́ ∪ ∪ – ∪ –́ ∪ –
ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν | *Ζῆνα τύραννον ἐς χορόν.*

14. –́ ∪ ∪ – –́ ∪ – | –́ ∪ ∪ – –́ ∪ –
ἱστοπόνοι μείρακες Heph. p. 40.

13. – –́ ∪ – ∪ –́ ∪ ∪ – | –́ ∪ – ∪ –́
πολυξενωτάτῳ παρὰ βω|μῷ. τὸ δὲ κλέος Pind. Ol. 1, 93.

10. – –́ ∪ ∪ – ∪ –́ ∪ – –
πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ σελάνα Heph. p. 36.

16. –́ ∪ ∪ – –́ ∪ – ∪ –́ ∪ ∪ – –

15. –́ ∪ ∪ – –́ ∪ ∪ – –́ ∪ –
οὐδὲ λεόντων σθένος οὐδὲ τροφαί Heph. p. 30.

11. ∪ –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ – | ∪ –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́
ὦ καλλίστη πόλι πασῶν | *ὅσας Κλέων ἐφορᾷ* Heph. p. 58.

12. ∪ ∪ –́ – | ∪ –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́
πόλι πασῶν | *ὅσας Κλέων ἐφορᾷ.*

Ausser diesen 12 Metren bedient sich Hâfiz noch des katalektischen bakcheischen Tetrametrons und eines aus ersten Epitriten bestehenden Verses; der letztere ist den arabischen Dichtern entlehnt (vielleicht auch der bakcheische Vers).

§ 11.

Die accentuirende Metrik der alten Germanen.

Als Hauptrepräsentanten der accentuirenden Poesie, die für das sprachliche Rhythmizomenon die natürliche Silbenlänge unbenutzt lässt, dagegen die Wortaccente zum Träger des rhythmischen Ictus wählt, sieht man gewöhnlich die Germanen an. Leider sind über die Messung des altgermanischen Verses trotz sorgfältiger Untersuchung noch nicht alle Zweifel geschwunden, ja es haben sich bisher die Ansichten auch über die allgemeinsten Principien nicht einigen wollen. Was daher in dem Folgenden gesagt wird, muss vielleicht später gegen die Ergebnisse weiterer Forschungen zurückgenommen werden; ich folge der Ansicht, die mir gegenwärtig die richtige zu sein scheint; sie prüfend und polemisch gegen andere Ansichten abzuwägen, dazu ist hier der Ort nicht.

Man bezeichnet die ältere Poesie der germanischen Stämme, nämlich der Normänner oder Skandinavier, der Angelsachsen, der deutschen Niedersachsen und der Hochdeutschen gewöhnlich als alliterirende Poesie. Zwei oder auch drei von den Wörtern zweier benachbarten Kola beginnen mit einem gemeinsamen Consonanten oder einem Vocale, und zwar sind dies solche Wörter, auf denen der Hauptnachdruck, die stärksten logischen Satzaccente ruhen. Diese Alliteration bedingt aber ebenso wenig den Rhythmus wie der Reim; denn wie der Reim zwei Reihen oder Perioden durch gemeinsamen Auslaut vereinigt, so vereinigt hier verschiedene Wörter im Inlaut des Kolons oder des Verses ein gemeinsamer Anlaut. Alliteration ist gleich dem Reime auch in einer unrhythmischen Sprache möglich, d. h. in einer solchen, welche auf keine Gleichmässigkeit der sich durch die Sprache ergebenden Zeitabschnitte bedacht ist. Manche Stellen altgermanischer Poesie (im Heliand) machen auch in der That den Eindruck, als ob hier kein Rhythmus vorhanden sei; aber im Allgemeinen steht das Vorhandensein des Rhythmus als Thatsache fest. Zum Rhythmus gehören nun nothwendig Versfüsse und Kola, bei melischem Vortrage ausserdem noch Perioden (Verse) und Systeme (Strophen). Die Reihen sind durch die handschriftliche Ueberlieferung bestimmt, zum Theil auch die Strophen. Die letzteren sind am klarsten für die epischen und Spruchdichtungen der alten skandinavischen Poesie und setzen mit Nothwendigkeit voraus, dass hier der Vortrag ein melischer war. Es stehen diese epischen Einzellieder der Edda in der Stellung, die sie im rhythmischen Entwickelungsgange der Poesie einnehmen, trotz der Verschiedenheit der Jahrhunderte, den vorhomerischen *κλέα ἀνδρῶν* parallel. Der altsächsische Heliand und andere grössere altgermanische Epen haben die Beziehung auf den melischen Vortrag und damit die strophische Gliederung aufgegeben. In der Perioden- oder Versbildung nimmt die Poesie der Edda folgenden Standpunkt ein: Entweder werden je zwei aufeinander folgende Kola zu einer dikolischen Periode vereint, und dann ist das äussere Zeichen der periodischen Einheit die den beiden Kola gemeinsame Alliteration. Oder es treten zwei Reihen mit gemeinsamer Alliteration zu einer Periode oder einem Verse zusammen, während das dritte Kolon ihre eigne Alliteration hat und eine eigne monokolische Periode bildet, etwa den Bildungen des Archilochus vergleichbar, in denen auf ein daktylisches

Hexametron (aus 2 Tripodien) ein epodisches daktylisches Penthemimeres (eine einzige Tripodie) folgt. Dies sind die beiden vornehmsten altnordischen Metra, das eine F o r n y r d a l a g, das andere L i o d a h â t t r genannt. Das eine davon, die stete Wiederholung der aus zwei Reihen bestehenden Periode, treffen wir nun auch in den übrigen germanischen Dialekten an; wie es die einfachste, so ist es auch sicherlich die älteste metrische Bildung. Man nennt jetzt eine solche Periode gewöhnlich die Langzeile. Das gemeinsame äussere Band der in ihr enthaltenen 2 Reihen ist, wie schon gesagt, die Gemeinsamkeit der Alliteration. Ausserdem findet sich das von Iraniern und Indern befolgte Gesetz, dass das Ende der Periode wo möglich mit dem Satzende, und dass die Fuge der beiden inlautenden Kola mit einem mehr oder weniger hervortretenden Gedankenabschnitte innerhalb des Satzes zusammentrifft, auch bei den alten Germanen, zumal bei den Skandinaviern, wieder. Der altsächsische Heliand zeigt hier eine gewissermassen künstlichere Form, eine eigenthümliche Verschränkung, die man durch folgendes Schema bezeichnen kann:

——— ,	—a— .		—a— .	—a— ,
—a— ,	—b— .	oder	b .	—b— ,
—b— ,	——— .		—c— .	—c— ,

d. h. die stärkere Interpunktion fällt zwischen zwei gleich alliterirende Reihen, die schwächere Interpunktion zwischen zwei ungleich alliterirende Reihen, was man, wie es das doppelte Schema angibt, entweder so auffassen kann: die zweite Reihe der Periode alliterirt mit der ersten Reihe der folgenden langzeiligen Periode — oder: der Hauptgedankenabschnitt fällt nicht an das Ende, sondern in die Mitte der Langzeile. Die erstere Auffassung möchte ich vorziehen, denn bei der zweiten Auffassung würde sich die sonderbare Erscheinung ergeben, dass im Heliand der A n f a n g eines jeden neuen Abschnittes (mögen wir den nun Capitel, oder Buch, oder Gesang nennen) stets in die M i t t e einer Langzeile fiele.

Aber die elementare Bedingung des Rhythmus ist das Vorhandensein von Versfüssen. Auch die Kola der Edda, des Beowulf, des Heliand müssen Versfüsse enthalten, d. h. die von der rhythmischen Reihe eingenommene Zeit muss in gleiche kleinere Zeitabschnitte zerfallen, deren Ausdruck das Rhythmizomenon der

Silben ist. Es ist vorauszusetzen, dass diese Takte gleiche Zeitdauer haben. Wer da meint, dass man bei einer so einfachen Poesie, wie der altgermanischen, keine Taktgleichheit des Rhythmus voraussetzen dürfe, der macht sich vom Takte sonderbare Vorstellungen; denn Taktgleichheit ist gerade die einfachste und nächstliegende Form, die überhaupt existirt; Ungleichheit der auf einander folgenden Takte gehört (in der griechischen wie in der modernen Rhythmik) einer sehr entwickelten Kunststufe der Rhythmopöie an. Die Bauern beim Dreschen wahren mit ihren Flegeln die genaueste Taktgleichheit, ein praktischer Beweis, dass das Gefühl für Taktgleichheit als die einfachste Form des Rhythmus ein Jedermann angeborenes ist; bei jeder Abweichung von dem einmal angefangenen Takte würden sie sich auf die Köpfe schlagen. Und die alten ehrwürdigen Sänger der Edda und ihre Genossen unter den übrigen deutschen Stämmen wären dieses rhythmischen Gefühles baar gewesen?

Die Dichter der Avesta- und Vedalieder stellen die Gliederung der Takte durch gleiche Silbenzahl der auf einander folgenden rhythmischen Kola dar, die eine Silbe ist die Hebung, die andere die Senkung. Vergebens wird man ein solches silbenzählendes Princip des Rhythmus in den Reihen der altgermanischen Verse zu finden sich bemühen, denn die einzelne Reihe der Langzeile zeigt bald 4, bald 5, bald 6, bald 7, bald 8 Silben; ausnahmsweise kommt sogar eine 3-silbige Reihe vor. In keiner Weise will sich aber auch der Vers einer quantitirenden Silbenmessung wie bei Griechen, Römern und den nachvedischen Indern fügen. Und doch müssen die Reihen desselben Metrums stets eine gleiche Anzahl von Füssen enthalten. Wenn man nun für das Kolon 4 rhythmische Icten oder Hebungen, wie sie die germanische Philologie nennt, d. h. also 4 Takte, und für die Doppelreihe oder die Langzeile 8 Hebungen oder 8 Takte angenommen hat, so wird dies dadurch schon im voraus sehr wahrscheinlich, weil auch bei den übrigen alten indogermanischen Völkern die aus 2 Tetrapodien bestehende Periode eine der vulgärsten metrischen Formen ist. Der Takt hat 2 Taktabschnitte, einen schweren und einen leichten; jener ist durch eine Ictussilbe, dieser durch eine ictuslose Silbe dargestellt. Es kann aber auch vorkommen, dass der Takt nur durch eine einzige Silbe, einen einzigen Ton ausgedrückt wird. Diese Silbe vereinigt dann zugleich den Umfang des schweren und leichten Taktheiles in

sich; sie ist eine Ictussilbe, eine Hebung, aber zugleich füllt sie die Zeit der im sprachlichen Rhythmizomenon nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückten Senkung aus. Wir können mit Hephaestion ein solches Metrum ein asynartetisches nennen. Nehmen wir nun tetrapodische Gliederung an, so müssen wir zugleich sagen, dass die Germanen von dieser Form der asynartetischen Bildung ausserordentlich häufig Gebrauch gemacht haben: die einzelne Silbe drückt bald einen Taktabschnitt, die Hebung oder die Senkung, bald einen ganzen Takt aus. Die Silbe ist entweder eine Länge oder Kürze. Die griechische und indische Poesie bedient sich dieser natürlichen Zeitdauer der Sprache als Handhabe für die rhythmische Zeitdauer. Die germanische Poesie hat dies Mittel unbenutzt gelassen. Dafür aber wendet sie sich, was bei Griechen und Indern nicht der Fall ist, dem in der Sprache gegebenen Wortaccente zu in der Weise, dass eine accentuirte Silbe der Sprache nothwendig nur als rhythmische Ictussilbe fungiren kann. Es kann aber auch eine Silbe, welche nicht den Accent oder den Hochton trägt, als Ictussilbe benutzt werden. Doch ist in dieser Beziehung der altgermanische Dichter wählerisch. Soll er ausser der Tonsilbe noch eine zweite Silbe desselben Wortes als schweren Takttheil gebrauchen, so wählt er dazu stets eine solche, welche neben der Accentsilbe in dem Worte am meisten hervortritt; die Merkmale einer solchen näher anzugeben, muss hier unterlassen bleiben.

Wie die altgermanische Dichtung unter allen Poesien der Welt mit dem wenigsten Aufwand von Worten am gewaltigsten und nachdrücklichsten zu reden weiss, das Untergeordnete übergeht oder blos andeutet und nur die bedeutungsvollen und grossen Momente oft in harten Gegensätzen ohne die breite Behaglichkeit einer eingehenden Schilderung an einander reiht, so hat auch der Rhythmus dieser Poesie nichts Schmiegsames und Bewegliches, er hält einen schwerathmigen, ehernen Schritt ein.

Der Anfang des angelsächsischen Beowulf lautet:

> Hvăt! ve **Gár**-Dena | in **géâr**dágum
> . . . .
> hû dhâ **ắ**dhelíngas | **él**len frémedon!
> oft **Scýld** **Scé**fing | **scé**adhena thréatum
> **mó**negum **mæ**́gdhum | **mé**odosetla ófteah.

Die Alliterationssilben sind durch Fettschrift hervorgehoben (gâr und gear, ädhelingas und ellen alliteriren), die Wurzelsilben

(selbstverständlich trägt eine jede von ihnen den rhythmischen Ictus) durch das Accentzeichen. Auch die Muth verkündende Anfangsinterjection hat den Accent. So hat die Halbzeile ellen fremedon zwei Accente, monegum mægdhum nicht minder, oft Scyld Scêfing ebenso. Der Langvers

mónegum mǽgdhum | méodosetla ófteah

hat demnach vier Accente, die vorletzte Langzeile ebenso. So werden wohl auch die übrigen Langverse je vier Accente haben. Demzufolge ist anzunehmen, dass jeder Halbvers aus zwei Dipodien, deren jede zwei Accente hat, besteht. Es entspräche somit die altgermanische Langzeile dem Çlokaverse des Altiranischen und Altindischen. Auch im Altgermanischen erscheinen je zwei Langverse zu einer distichischen Strophe zusammengeschlossen.

Wenn auch nicht die Verse des Beowulfs, der schon der Recitationsperiode angehören mag, so wurden doch ursprünglich die alliterirenden Verse der Germanen nicht als gesagte, sondern als gesungene Poesie vorgetragen. Als Bestandtheile gesungener Verse mussten die Silben des alliterirenden Gedichtes ein bestimmtes rhythmisches Mass haben. Die einfachsten rhythmischen Masse sind die der 1-zeitigen und 2-zeitigen Silben. Dies 1-zeitige oder 2-zeitige Mass musste auch den Silben der gesungenen Alliterationsverse zukommen. Der alliterirende Vers macht das 1-zeitige und 2-zeitige Mass der Silbe nicht abhängig davon, ob dieselbe nach ihrer sprachlichen Beschaffenheit eine Länge oder eine Kürze ist. Soll also der alliterirende Vers gesungen werden, so kann in der Melodie auch die kurze Sprachsilbe zu einem 2-zeitigen Tone des Gesanges und umgekehrt die sprachliche Länge zu einem 1-zeitigen Tone werden. Ob bei unseren germanischen Vorfahren auch schon der Gegensatz des geraden und des ungeraden Rhythmengeschlechtes in den gesungenen Versen vorhanden war? Es wird wohl nicht anders gewesen sein, als in den gesungenen Versen der Jetztzeit, welche die geraden Versfüsse vor den ungeraden durchaus begünstigen. Auch in den gesungenen Versen der alliterirenden Angelsachsen werden die geraden Rhythmen die vulgären gewesen sein. Wurden sie gesungen, dann scheinen die Dipodien eines jeden alliterirenden Halbverses je zwei gerade Versfüsse enthalten zu haben. Der einzelne Versfuss hat die Form des melischen Spondeus, Daktylus oder Proceleusmatikus.

–́ –́ –́ ⏑́ ⏑ | –́ –́ –́ –́
Hvät! ve Gâr-Dena | in geár dagum

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ –́ –́ | –́ –́ | –́ ⏑́ ⏑
hû thâ ädhe lingas | ellen | fremedon

–́ –́ | –́ –́ | –́ ⏑́ ⏑ | –́ –́
oft Scyld | Scêfing | sceadhena threatum

–́ ⏑́ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑́ ⏑ –́ –́
monegum mægdhum | meodosetla ofteah.

Die Hälfte eines jeden Versfusses hat aber schon in der gesungenen altgermanischen Langzeile — dies ist der wesentliche Gegensatz zur griechischen Metrik — die rhythmische Bedeutung eines vollen Versfusses. Aus unserer zweiten Langzeile, in welcher auf die erste Silbe von „ädhelingas" als Alliterationssilbe nothwendig der rhythmische Ictus kommt, geht das mit Nothwendigkeit hervor. In der Metrik des gesungenen Alliterationsverses hat demnach der Spondeus dieselbe Bedeutung, die er nicht selten in einem asynartetischen Verse der griechischen Melik hat, z. B. Aesch. Eum. 920

ῥυσίβωμον Ἑλλά-|νων ἄγαλμα δαιμόνων
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Der schliessende Spondeus der ersten dieser beiden Aeschyleischen Kola hat auf jeder seiner Längen einen rhythmischen Accent: jede Länge hat die Function eines ganzen melischen Versfusses. In dem Verse Eum. 925

γαίας ἐξαμβρόξαι
–́ –́ –́ –́ –́ –́

hat vermuthlich in den drei auf einander folgenden Spondeen eine jede Länge die rhythmische Bedeutung eines ganzen Versfusses.

Gerade so wie diese Spondeen Eum. 925 müssen wohl die melischen Spondeen im Altgermanischen

–́ –́ –́ –́
oft Scyld Scêfing

–́ –́
Hvät! ve

aufgefasst werden, während der melische Rhythmus von

hú tha ädhelíngás

in dem Aeschyleischen

ῥυσίβωμον Ἑλλά-
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

eine Parallele hat. In der That sind es diese Rhythmen des

Aeschylus, die den altgermanischen am nächsten kommen, wie auch ihr vielsagender Inhalt sich am meisten mit der altgermanischen Poesie berührt.

In dem gesungenen Verse der alliterirenden Poesie kann also der ganze Versfuss ausgedrückt werden

1) durch eine Kürze, z. B. vĕ;
2) durch eine Länge, z. B. meod (die angelsächsischen Diphthonge ea, eo, ia sind immer einsilbig zu lesen);
3) durch eine Doppelkürze, z. B. -Dena, -dagum, freme-;
4) durch einen Trochäus, z. B. sceadhe-.

Sollen wir ein allgemeines Schema für den altgermanischen Langvers aufstellen, so kann dies nur folgendes sein:

ó (⏒) ó (⏒) ó (⏒) ó (⏒) | ó (⏒) ó (⏒) ó (⏒) ó (⏒) ‖

d. h. die eingeklammerten Senkungen können an beliebiger Stelle fehlen. Die anakrusische Form ist hierbei übergangen, ebenso die seltene Versform mit doppelter Senkung.

Wer dem Gange der hier gegebenen Erörterung über die Principien der Metrik bei den verschiedenen indogermanischen Völkern gefolgt ist, der wird von selber darauf gekommen sein, dass dieser Vers unserer Altvorderen kein Kind des europäischen Nordens und Westens, sondern in Asien in der alten Heimat des indogermanischen Urstammes geboren ist. Dort hat er seine erste Jugendzeit verlebt und hatte damals dieselbe Gestalt wie der epische Vers der alten Iranier

Iranisch ⏒ ⏒, ⏒ ⏒, ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ | ⏒ ⏒, ⏒ ⏒, ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ‖
Germanisch ó (⏒), ó (⏒), ó (⏒), ó (⏒) | ó (⏒), ó (⏒), ó (⏒), ó (⏒) ‖

Nicht blos die Mythen vom drachentödtenden Sigurd und von dem iranischen Heros, der den Drachen (azis dahâka) schlägt, sind dem Ursprunge nach identisch und gehörten einst zum gemeinsamen Sagenschatze des indogermanischen Stammes, als er noch ungetrennt in Asien lebte: auch das Metrum, in denen die später weit getrennten Germanen und Iranier den Drachentödter besingen, ist seinem Ursprunge nach dasselbe und ist in der Urheimat des indogermanischen Volkes entstanden. Bei den Iraniern hat der Vers seine frühere Form bewahrt, im härteren Norden hat er seine jugendliche Beweglichkeit verloren; denn er reiht nicht mehr Hebung und Senkung im leichten continuirlichen Flusse an einander, sondern bald hier bald dort gibt er

den vermittelnden leichten Takttheil auf und lässt die schweren Takttheile in harten Gegensätzen an einander stossen. Dennoch haben die Germanen dem Verse mehr Gesetz und Regel gegeben als in der primären von den Iraniern beibehaltenen Form besteht; die Accentsilbe ist das stetige Element, an welches sich der Rhythmus anschliesst und welche durch Alliteration zur kräftigsten Energie gesteigert wird. Auch die Inder haben die ursprüngliche Freiheit des Rhythmus geregelt, aber in anderer Weise als die Germanen; denn sie führen ihn, ohne dem Accente Rechnung zu tragen, auf das prosodische Silbenmass der Sprache zurück. Im Uebrigen aber bleibt der Inder bei der alten Urform; die Continuität der Hebungen und Senkungen hat er nicht aufgehoben: die harte Kraft der unvermittelten starken Takttheile sagte dem Inder nicht zu, seine Natur ist zu weich und zart dafür.

§ 12.

Accentuirende Versification der alten Italiker.

Saturnius.

Auch die ältere römische Poesie hat grosse Freude an der Alliteration. Es ist das freilich kein den ganzen Vers durchdringendes Gesetz; nur von Zeit zu Zeit sehen wir zwei, bisweilen auch drei Wörter, auf denen ein besonderer logischer Nachdruck ruht, meist in unmittelbarer Folge, aber auch bisweilen, wenn sie durch Wörter von untergeordneter Bedeutung von einander getrennt sind, mit demselben Anlaute versehen. Eine blos zufällige Alliteration wird dies Niemand nennen können, dafür kommt sie bei Plautus viel zu häufig vor, wenn auch die übrigen Reste der älteren Poesie bei der grossen Lückenhaftigkeit des Ueberlieferten hier weniger in die Wagschale fallen. Einmal aber durch Plautus darauf aufmerksam gemacht, lernt man auch bei anderen lateinischen Dichtern darauf achten und findet dann auch noch bei Späteren nicht spärliche Alliterationsbeispiele, die man für beabsichtigt zu halten berechtigt ist*). Man kann sich des Gedankens nicht entschlagen, dass in einer früheren, der Plautinischen Zeit vorausgehenden Periode die Alliteration noch wirksamer in der lateinischen Poesie gewesen sein muss; schwindet sie doch im weiteren Fortschritte der Jahrhunderte, je mehr die Form der Poesie eine völlig griechische wird, bei den meisten Dichtern immer

*) Vgl. die in E. Hübners Grundriss zu Vorlesungen üb. d. lat. Grammatik (Berlin 1880) S. 102 angeführten Schriften.

mehr und mehr. Da ist es nun von höchstem Interesse zu sehen, dass die Latiner nicht der einzige italische Stamm sind, der in seiner Poesie die Alliteration angewandt hat. Durch einen glücklichen Zufall sind uns von einem anderen italischen Volke, das dem latinischen der Sprache nach etwa in derselben Weise verwandt war wie Niederdeutsche mit Skandinaviern, einige poetische Reste erhalten. Dies sind die Umbrer. Die umfangreichen umbrischen Inschriften auf den iguvinischen Tafeln bieten z. B. folgendes stark alliterirendes Gebet dar*):

Sérfé Mártié
Préstóta Çérfiá | Çérfér Mártiér
Túrsá Çérfiá | Çérfér Mártiér
tótam Társinátém | trífom Társinátém
Túscóm Náhárcom | Jábúscom nómé
tótar Társinátér | trífor Társinátér
Túscer Náhárcér | Jábúscer nómnér
nérf çíhítú | án-çíhítú
jóvie hóstátú | án-hóstátú
túrsitú trémitú | hóndú hóltú
nínctú népitú | sónitú sávitú
préplóhátú | prévíçlátú.

Weniger auffallend treten die Alliterationen in den anderen Gebeten hervor, sind aber auch hier nicht in Abrede zu stellen, z. B. in folgendem:

Dí Grábóvié | sálvóm séritú
ócrér Físiér | tótar Íjovínár
nóme nérf ársmó | víro péquo cástruó
fríf sálva séritú
fútu fóns pácér | pásé túá
ócré Físí | tóte Íjovíné
érér nómné | érár nómné.

Wir nennen dies Verse, und wohl Jeder wird uns zustimmen, dass in diesen Fluch- und Segens-carmina ein Rhythmus vorhanden ist. Man denkt zunächst an den Rhythmus des saturnischen Verses, aber fast keiner dieser umbrischen Sätze will sich dem Masse des Saturnius unterordnen. Dagegen fügt sich Alles dem Masse der altgermanischen Langzeile (resp. Kurzzeile), wenn auch in der Vertheilung der Alliteration eine andere Norm an-

*) Ich setze über die rhythmischen Hebungen Accente. Selbstverständlich fasse ich die Verse zunächst als gesungene Verse, in denen einem jeden Kolon eine vierfache Hebung zukommt. Der gesagte Saturnier wird Kola von nicht mehr als drei rhythmischen Accenten haben. Ihn hat O. Keller im Auge.

gewendet ist. Es hält schwer, den Gedanken abzuweisen, dass die italischen Völker ursprünglich nicht blos die Alliteration, sondern auch die Art, das sprachliche Rhythmizomenon ohne Rücksicht auf die Silbenlänge und Silbenkürze nach der Norm des Wortaccentes zu verwenden, mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

Man wird nicht umhin können, mit dem zuletzt angeführten umbrischen Carmen wegen des gemeinsamen Inhaltes und Tones und wegen bestimmter gemeinsamer formelhafter Wendungen das ehrwürdige lateinische Carmen in Zusammenhang zu bringen, welches der alte Cato de re rustica 141 bei der Sühnung von Hof und Grundstück durch ein Suovetaurilienopfer, mit welchem man es umwandelte, zum Vater Mars zu beten heisst. Wie lange vorher mochten es schon Cato's Vorfahren und gewiss nicht diese allein stets zu derselben Zeit des Jahres bei derselben Gelegenheit gesprochen haben. Wenn irgendwo, so haben wir in diesem schönen Denkmale altrömischer Bauernpoesie ein Carmen in national-italischer Form vor uns und, was besonders wichtig ist, ein zusammenhängendes Ganze von nicht allzugeringem Umfange. Die Abtheilung der Verse und Reihen ergibt sich durch den Inhalt von selbst:

<table>
<tr><td>Márs páter, té précor
quaésóque úti síes | vólens própítiús</td><td>Vater Mars ich flehe,
ich bitte dich du wollest | willig und gnädig sein,</td></tr>
<tr><td>míhí, dómó | fámiliaéque nóstraé.</td><td>mir, meinem Hause, | allen den Meinen.</td></tr>
<tr><td>quóius réi érgó
ágrúm térrám | fúndúmque méúm</td><td>Um deswillen lass ich
um Länder und um Felder, | um liegende Habe</td></tr>
<tr><td>suóvitaúríliá | círcumági iússí,</td><td>dreifaches Opfer | den Umzug halten,</td></tr>
<tr><td>úti tú mórbós | vísos ínvísósque,</td><td>auf dass du Seuchthum, | offnes und geheimes,</td></tr>
<tr><td>víduértátém | vástitúdinémqué,</td><td>dass du Verwaisung, | dass du Verwüstung,</td></tr>
<tr><td>cálamítátés | íntempériásqué</td><td>Unheil und Wetter, | Schaden und Sturm</td></tr>
<tr><td>prohibéssis, déféndás | áverrúncésqué;</td><td>abwendest, abwehrst, | ferne von uns haltest;</td></tr>
<tr><td>útique frúges frúménta, | vínéta vírgúltaque</td><td>dass du des Feldes Frucht, | Weinstock und Weiden</td></tr>
<tr><td>gráudíre duénequé | évenire síris,</td><td>wachsen und kräftig | uns gedeihen lassest,</td></tr>
</table>

pástóres pécuáque | sálvá sérvassís	dass Hirten und Heerden | wohl du bewahrest,
duísque duónam sálútem | váletúdinémqué	dass Glück du gewährest | und kräftiges Wohlsein
míhí, dómó, | fámiliaéque nóstraé:	mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
harúmce rérum érgó	Um deswillen ruf ich,
fúndí, térraé | ágríque méí	da Felder und Länder | und liegende Habe
lústrándi lústríque | fáciéndi érgó,	zu sühnen ein Sühnungs-|Opfer ich bringe,
síc úti díxí,	also wie mein Spruch war:
⟨Márs páter⟩ mácté | hísce lácténtibús	lass Vater Mars dir | gefallen dies feiste
suóvitaúrilíbús | ínmolándis éstó.	dreifache Opfer, | das ich jetzt schlachte.

Es scheint Alles in alter Weise überliefert zu sein bis auf den Schluss, der in den Handschriften mehrfach wiederholt ist: sic uti dixi macte hisce suovitaurilibus lactentibus inmolandis esto, Mars pater eiusdem rei ergo macte hisce suovitaurilibus lactentibus esto. Derartige Wiederholung ist in einem römischen Carmen ganz angemessen und mag auch hier stattgefunden haben, aber sicherlich ist die Wiederholung mit sorgfältiger Wahrung derselben Worte geschehen, nicht wie in der Ueberlieferung unseres Carmens das zweite Mal mit Auslassung von inmolandis und mit sonstiger Abweichung der Worte. Das in den Handschriften an erster Stelle nicht erhaltene Mars pater wird eben so wenig am Ende wie am Anfange gefehlt haben. Doch kommt es auf die letzten Verse nicht an, schon das Vorausgehende genügt, um einen Einblick in diese altrömische Form der Poesie zu gewinnen.

Zunächst die Alliteration: viduertatem vastitudinemque, fruges frumenta, vineta virgultaque, pastores pecuaque, salva servassis, duisque duonam, lustrandi lustrique, visos in-visosque u. a. Sie würde noch kein Beweis sein, dass der Rhythmus dieses alten Liedes derselbe wie in der alliterirenden Poesie der Germanen sei. Aber es ist eine nun einmal nicht in Abrede zu stellende Thatsache, dass sich dies alles ohne Weiteres dem altgermanischen Rhythmus fügt, so wie man in der oben S. 61 ff. angegebenen Weise an der lediglich accentuirenden Versmessung festhält, während alle anderen Versuche, die Verse auf eine metrische Form zurückzuführen, auch bei grosser Freiheit, die man sich in der Gestaltung des Textes erlauben mag, misslingen

müssen. Dass hier einige Mal neben den aus 2 Kola bestehenden Perioden auch isolirte Kola vorkommen (quoius rei ergo, harumce rerum ergo u. s. w.) oder, wenn man will, trikolische Perioden neben den dikolischen, ist eine Erscheinung, die in dem entsprechenden Metrum des Avesta, des Veda und der Edda häufig genug ist; wir hatten keine Gelegenheit, früher darauf aufmerksam zu machen. Auch die S. 66 herbeigezogenen umbrischen Carmina geben zwei Beispiele davon.

Kaum wird man nach den vorliegenden Thatsachen der Annahme entgehen können, dass es eine uns in den Resten der umbrischen Formeln und in dem Catonischen Carmen erhaltene alliterirende Form altitalischer Poesie gab, die genau mit der germanischen übereinstimmte. Die Zahl der ihr folgenden Verse ist nicht viel geringer als die Zahl der auf uns gekommenen unversehrten Saturnier. Schwer wird es nun freilich, dieser lediglich accentuirenden Poesie neben der quantitirenden Poesie der Saturnier eine Stellung anzuweisen. Wollen sich nicht beide unseres Bedünkens gegenseitig ausschliessen? Denn wie mag es erklärlich scheinen, dass dasselbe Volk zwei verschiedenen metrischen Principien folgt, dem quantitirenden und dem accentuirenden? Oder ist das eine von beiden Principien das ältere? Dann muss natürlich der accentuirende Vers der Umbrer und der Catonischen Formel die historische Voraussetzung des Saturnius sein. Eine nahe Beziehung zwischen beiden Versen liegt auf der Hand, sie sind im Rhythmus so ähnlich wie möglich und man braucht nur Kola zu nehmen wie familiaeque nostrae — visos invisosque — vastitudinemque — evenire siris — salva servassis — inmolandis esto, so sind dies geradezu Saturnierschlüsse, weil hier die Accentsilbe zugleich eine Länge ist. Weniger treten solche Uebereinstimmungen im ersten Kolon der beiderseitigen Verse hervor: prohibessis defendas — duisque duonam salutem — lustrandi lustrique; an einer Anakrusis namentlich fehlt es in den meisten Fällen.

Statt unser Catonisches Carmen für corrumpirte Saturnier zu halten, müssen wir in ihm und in den umbrischen Formeln die primäre accentuirende Versform erkennen, aus welcher der prosodirende Saturnius eine weitere Entwickelung ist. Welcher Art diese Entwickelung ist, wird leicht zu sagen sein, wenn die rhythmische Bedeutung des Saturnius richtig aufgefasst ist. Wir müssen hierbei die vom Saturnius handelnden Berichte der Alten

zu Grunde legen — sie sind enthalten in den auf Cäsius Bassus und in letzter Instanz auf Varro zurückgehenden Darstellungen der Metrik, und was wir dort über jenen altlateinischen Vers erfahren, dürfen wir schliesslich auf Varro als die letzte Quelle zurückführen. Ausser einer vereinzelten Angabe, wonach der Saturnius ein überschüssiger trimeter iambicus sei (Diomed. p. 512 ed. Keil), wird dort der Vers in der Weise aufgefasst, dass er ein zweitheiliges, aus einem katalektischen dimeter iambicus und einem trochäischen ithyphallicus bestehendes Metrum sei — natürlich ein dimeter iambicus und ein ithyphallicus nicht nach griechischer Weise im Inlaute mit lauter kurzsilbigen leichten Takttheilen gebildet, sondern mit willkürlicher Zulassung der Länge und der Doppelkürze für jeden leichten Takttheil, so dass also das Schema folgendes ist:

ᴗᴗ ᴗᴗ ᴗᴗ | ᴗᴗ ᴗᴗ
⏓ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏓ ⏑́ – | ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏓ ⏑́ –

Diesem Schema folgen die von den Metrikern als Musterbeispiele aufgeführten Saturnier, welche aus den capitolinischen Siegesinschriften und aus Nävius entlehnt sind:

summas opes qui regum | regias refregit.
dvello magno dirimendo | regibus subigendis.
fundit fugat prosteruit | maximas legiones
magnum numerum triumphat | hostibus devictis.
cum victor Lemno classem | Doricam appulisset.
ferunt pulcras creterras | aureas lepistas.
novem Iovis concordes | filiae sorores.
malum dabunt Metelli | Naevio poetae.

Ueber die rhythmischen Verhältnisse geben die Berichterstatter keinen weiteren Aufschluss. Die Neueren scheinen in Beziehung auf den Rhythmus darin übereinzukommen, dass sie einem jeden Kolon des Saturnius 3 Ictussilben zutheilen, wie dies vorläufig auch in dem eben hingestellten metrischen Schema geschehen ist. Der ganze Vers würde hiernach also 6 Takte enthalten. Aber wir wissen jetzt aus der rhythmischen Tradition der Alten, dass der katalektische dimeter iambicus nicht 3, sondern 4 Ictussilben enthält, dass in ihm nicht der schliessende schwere Takttheil, sondern vielmehr der letzte inlautende leichte Takttheil unterdrückt, dass die letzte Silbe nicht ein leichter, sondern ein schwerer Takttheil und dass die vorletzte Silbe eine gedehnte ist:

⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́

Einen anderen Rhythmus kann nun auch der katalektische dimeter iambicus in der ersten Hälfte des Saturnius nicht gehabt haben:

summás opés qui régúm;

und in analoger Weise muss auch der Schluss im 2. Kolon des Saturnius gemessen worden sein:

régiás refrégít.

Der Rhythmus des ganzen Verses kommt am nächsten mit derjenigen asynartetischen Form des katalektischen tetrameter iambicus überein, welche bei den Alten *Εὐριπίδειον* heisst und welche auch in der That von den alten Metrikern mit dem Saturnius zusammengestellt wird; vgl. Caesius Bassus [Atil.] p. 255 (ed. Keil)

⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓

Von diesem Metrum unterscheidet sich der Saturnius nur dadurch, dass der letzte leichte Takttheil des ersten Kolon unterdrückt ist:

⏒ –́ ⏒ –́ ⏒ –́ –́ | –́ ⏒ –́ ⏒ –́ ⏓́

Der Saturnius ist also ein anakrusisch anlautendes metrum dicolon mit 4 Ictussilben in jedem Kolon, von denen eine jede (ausser im Auslaute) durch eine Länge, bisweilen auch durch eine Doppelkürze als Auflösung der Länge dargestellt wird. Die Quantität der ictuslosen Senkungen ist gleichgültig (Kürze, Länge, Doppelkürze); vor der letzten Ictussilbe eines jeden Kolon und vor der ersten Ictussilbe des zweiten Kolon ist die Senkung unterdrückt.

Dies ist wenigstens diejenige Form des Saturnius, die wir den von den alten Metrikern überlieferten Musterversen zufolge als die Primär- oder Vulgärform anzusehen haben. Zu ihr gesellen sich aber noch andere Formen hinzu, nämlich verkürzte und verlängerte, wie Caesius Bassus l. l. überliefert: nostri autem antiqui, ut vere dicam quod apparet, usi sunt eo non observata lege nec uno genere custodito, ut inter se consentiant versus, sed praeterquam quod durissimos fecerunt, etiam alios breviores, alios longiores inseruerunt, ut vix invenerim apud Naevium quos pro exemplo ponerem. Die verkürzte Form des Saturnius besteht darin, dass auch nach der ersten oder zweiten Hebung eines jeden Kolon die Senkung unterdrückt werden kann, wie in folgenden Versen des Nävius:

patrém suóm suprémúm | óptumum ádpéllát.
censént eó ventúrúm | óbviám Poénúm.
res dívas édícít | praédícit cástús.

Umgekehrt kann die in der Vulgärform unterdrückte Senkung vor der letzten Hebung des Kolon beibehalten werden, und so entsteht eine verlängerte Form. Caesius Bassus führt folgende Verse an, durch welche er vielleicht zugleich das Schema des verlängerten Saturnius klar machen will:

turdís edácibús dolós | cómparás amícós.
consúltó prodúcit éum | quó sit ímpudéntiór.

Völlig sichere Beispiele solcher Verlängerungen scheinen die uns überkommenen Saturnier nicht darzubieten. Ob die anlautende Anakrusis des Verses fehlen, ob auch das zweite Kolon anakrusisch beginnen durfte, kann hier nicht erörtert werden: es mag sich mit diesen Einzelheiten verhalten wie es wolle, der Auffassung des Saturnius als eines Metrums von 8, nicht von 6 Ictussilben oder Takten geschieht dadurch kein Eintrag.

Bei dieser Auffassung aber liegt der Zusammenhang des prosodirenden Saturnius mit dem nicht prosodirenden altitalischen Metrum, welches wir oben im Carmen des Cato und bei den Umbrern nachgewiesen haben, deutlich zu Tage. Beide sind metra dicola, beide enthalten je 8 Ictussilben oder 8 Takte, von denen auf jedes Kolon 4 kommen, in beiden sind die Senkungen prosodisch gleichgültig und können auch — am häufigsten in den beiden letzten Takten eines jeden Kolon — gänzlich unterdrückt werden. Der Unterschied zwischen beiden besteht, abgesehen davon dass der Saturnius die Senkungen seltener unterdrückt und regelmässig sein erstes Kolon mit einer Senkung anhebt, in der Behandlung der Hebungen. Denn im altitalischen Metrum sind ebenso wie die Senkungen auch die Hebungen in Beziehung auf Prosodie völlig unbestimmt und schliessen sich nur darin an die in der Sprache vorkommenden Eigenthümlichkeiten an, dass eine sprachliche Accentsilbe nicht anders denn als rhythmische Ictussilbe fungiren darf. Im Saturnischen Metrum dagegen hat die Hebung eine prosodische Bestimmtheit gewonnen, indem sie wenigstens im Inlaute eines jeden Kolon durch eine Länge (oder Doppelkürze) dargestellt wird; ein Zusammenfall des rhythmischen Ictus mit dem Wortaccente findet hierbei blos am Ende eines jeden Kolon statt; für den Anfang des Kolon gehen rhythmischer Ictus und Wortaccent gewöhnlich auseinander. Von beiden Metren ist das nichtquantitirende, welches sich nicht nur bei den Umbrern wiederfindet, sondern auch mit der alliterirenden Langzeile der alten Germanen genau übereinkommt, das ältere; der Saturnius

ist als eine der Prosodie wenigstens in Beziehung auf die Hebungen Rechnung tragende Weiterbildung jenes älteren Metrums aufzufassen. Dieser Fortschritt, den die Latiner von einem nichtquantitirenden zu einem wenigstens theilweise quantitirenden Metrum gemacht haben, ist principiell derselbe, wie derjenige, welchen wir oben bei den alten Veda-Indern im Gegensatze zu den Iraniern beobachtet haben. Das Metrum nämlich, welches dem indischen Çlôka zu Grunde liegt, ist in seiner ältesten und ursprünglichsten Form ein lediglich silbenzählendes, ohne jegliche prosodische Bestimmtheit, und diese primäre Form ist bei den Iraniern in der Avesta-Poesie festgehalten. In der Veda-Poesie der Inder aber ist ein Fortschritt von der lediglich silbenzählenden zur quantitirenden Poesie gemacht, indem wenigstens der Schluss jenes Metrums prosodisch bestimmt wird. Ebenso wie dieser Vedenvers ist auch der Saturnius ein Uebergang von der nichtquantitirenden zur quantitirenden Poesie, und zwar so, dass die quantitirende Stufe noch nicht vollständig erreicht ist, sondern bei den Latinern blos die Hebungen, aber noch nicht die Senkungen, bei den Veda-Indern blos den Auslaut, aber noch nicht den An- und Inlaut des Verses ergriffen hat. In der auf die Vedazeit folgenden Periode der indischen Metrik ist der quantitirende Standpunkt völlig durchgedrungen. Dasselbe ist auch in der späteren Poesie Latiums geschehen, freilich nicht in Folge eigener nationaler Entwickelung, sondern durch unmittelbare Herübernahme der griechischen Versformen auf römischen Boden, und selbst diese gräcisirende Metrik der Römer kann sich längere Zeit hindurch in den Iamben und Trochäen von der für die Senkungen des Saturnius bestehenden prosodischen Willkür nicht völlig freimachen. Denn die Abweichungen von ihren griechischen Mustern, welche sich die älteren römischen Dichter in Beziehung auf die leichten Takttheile der Iamben und Trochäen gestatten, sind weiter nichts, als ein Fortwirken der altnationalen Weise des Versificirens, ebenso wie auch die Vorliebe dieser Periode für Alliteration und für Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus als ein noch nicht erloschener Rest der primären Metrik der Italiker anzusehen ist.

So lassen sich denn drei Stufen der latinischen Metrik unterscheiden:

1) Die lediglich accentuirende und zugleich alliterirende

Metrik, welche die Latiner nicht nur mit den übrigen Indoger manen Italiens — nachweislich wenigstens mit den Umbrern — sondern auch mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

2) Die Periode des wenigstens in Beziehung auf die schwere Takttheile quantitirenden Saturnius.

3) Die griechische Periode, in deren Anfange die Eigenthüm lichkeit der vorangehenden Periode in der soeben angedeutete Weise noch nachwirkt.

Es ist natürlich, dass die frühere Stufe der Metrik mit de Auftreten der späteren Stufe noch nicht ganz und gar ve schwunden ist, sondern sich für bestimmte Kreise der Dichtun noch eine Zeit lang forterhält. Zur Zeit Cato's ist die griechisch Norm der Metrik bereits in alle höheren Schichten der Poes eingedrungen, aber es wird daneben auch der Saturnische Ve noch vielfach gebraucht, und bei einem ländlichen Weihfeste leh Cato sogar ein Carmen beten, welches seiner metrischen B schaffenheit nach der dem Saturnius vorausgehenden Perio angehört.

Ich habe diese Gedanken nicht unterdrücken wollen, au in der Voraussetzung, dass sie vielleicht hier oder dort zu beric tigen sind. Denn die vorliegenden Thatsachen verlangen n einmal, dass sie berücksichtigt und erklärt werden, und ich b darauf geführt, für das Verständniss dieser Thatsachen d ganzen grossen Zusammenhang in der Entwickelungsgeschich der poetischen Formen bei den indogermanischen Völkern nic zurückzuweisen.

Soweit etwa die im Jahre 1868 erschienene zweite Aufla der Metrik. Ich dachte damals nicht daran, dass ich auf die meiner Tübinger Doctordissertation „Ueber die metrische For der ältesten römischen Poesie" 1852 ausgesprochene Ansicht, d Saturnische Vers der alten Römer sei kein quantitirender, so dern ein lediglich accentuirender, jemals zurückkommen wer In den Jahren 1883 und 1886 hat auch Professor Otto Keller Prag in zwei Abhandlungen über den Saturnischen Vers geg die bisherige Auffassung des Saturnius als eines quantitirend Verses einen mit Umsicht und Methode geführten Kampf unt nommen, der gegenwärtig als ein siegreicher bezeichnet werd kann. In seiner zweiten Abhandlung sagt O. Keller S. 1: „Mei Schrift über den Saturnischen Vers hat hinsichtlich des allg meinen Princips, welches in ihr verfochten und zum ersten M

eingehend begründet war, mehr Anklang bei der Kritik gefunden, als ich zu erhoffen gewagt hatte. Rudolf Westphal (Göttingsche gelehrte Anzeigen 1884 Nr. 9), Hugo Gleditsch (Wochenschrift für klassische Philologie 1884 Nr. 2), G. A. Saalfeld (Jahrbücher für Philologie und Pädagogik II. Abth. 1884 S. 61 ff.), Felix Ramorino (Ad O. Kelleri opusculum etc. excursus, Aug. Taurin. apud Loescher 1883), Rudolf Thurneysen (Der Saturnier etc., Halle 1885), sie alle sind darin einig, dass die quantitirende Messung der ältesten römischen Poesie eine Ungeheuerlichkeit sei, die vor einem nicht voreingenommenen Richter unmöglich bestehen könne. In der mit grosser Ruhe und Kaltblütigkeit abgefassten Schrift von Thurneysen findet sich folgendes gewiss unanfechtbare Verdict (S. 3 f.): . . . 'alle die fraglichen kurzen Vocale als ursprünglich lang anzusetzen, ging doch nicht wohl an. So wird von Neueren, wie von Havet und Lucian Müller, die Regel aufgestellt, dass kurze Vocale durch die Arsis gedehnt werden können, und zwar nicht nur an einer, sondern an verschiedenen Stellen des Verses. Mit diesem Eingeständniss unerklärlicher Kürzen zerbrechen sie aber die letzte Stütze der quantitirenden Erklärung. Denn da die Thesis fehlen oder durch eine Doppelkürze vertreten sein kann, wäre durchgehende Länge der Arsis das einzige Thatsächliche, das für das quantitirende Princip spräche. Es ist in der That schwer, sich einen nicht-quantitirenden Vers vorzustellen, der auf diese Weise nicht als rein quantitirend erklärt werden könnte.'"

O. Keller fährt fort: „Trotzdem wagt noch L. Müller in seinem Buche: Der Saturnische Vers und seine Denkmäler, Leipzig 1885, nach dem Erscheinen sowohl meiner als Thurneysens Schrift, die alten Messungen Runcús atqué Purpúreus (S. 68), ne quaíratís honóre (S. 154) und unzähliges Gleichartige wiederum einem gläubigen Publikum zu empfehlen. Es hat unseres Erachtens blos historischen Werth, als hoffentlich letzter, sich selbst verurtheilender Auswuchs der quantitirenden Theorie. Wer durchaus in den alten unglaublichen Auffassungen beharren will, möge sich es immerhin als Evangelium wählen."

Auf S. 6 seiner zweiten Schrift über den Saturnius sagt O. Keller: „Wenn wir die Saturnius-Citate der späten römischen Schriftsteller zur Herstellung des echten Schemas benützen wollen, so können wir mit relativ grösster Sicherheit nur ganz wenige Citate von eigenthümlicher Qualität hiezu nehmen: erstens, ent-

sprechend dem „Maecenas atavis“ und „Exegi monumentum“, den Anfangsvers von Livius Andronicus Odysseeübersetzung:

„Vírum míhi Cáména | ínsecé vérsútum“

und den Anfangsvers von des Livius Hymnus auf Iuno Regina:

„Sáncta púer Sáturní | fíliá regíná.“

Ausserdem werden sich ohne schwere Bedenken beiziehen lassen jene Verse, welche ausdrücklich als Muster Saturnischen Metrums von den Metrikern citirt werden:

„Dábunt málum Métélli | Naévió poétaé.
Súmmas ópes qui régúm | régiás refrégít.
Férunt púlcras crétérras | aúreás lépístas.
Nóvem Ióvis concórdés | fíliaé sorórés.
Mágnum númerum triúmphát | hóstibus dévíctís.
Dvéllo mágno díriméndo | régibus súbigéndís.“

Zu den beiden letzten von Inschriften copirten Saturniern kommt der gleichfalls von einer Triumphalinschrift copirte handschriftlich überlieferte Vers:

„Fúndit fúgat prostérnít | máximas légiónés.“

Die der griechischen Saturnius-Epoche angehörigen vier guten Inschriften enthalten folgende Verse:

Scipioneninschriften.

C. I. I 30 „Córnélius Lúciús | Scípió Barbátús
Gnaívod pátre prógnátus | fórtis vír sápiénsque
Quoíus fórma vírtútei | parísuma fúít
Cónsol cénsor áidílis | quéi fúit ápud vós
Taúrásia Císaúna | Sámnió cépít
Súbigit ómne Loúcánam | ópsidésque abdoúcít.“

C. I. I 33 „Quei ápice insígne diális | fláminis gésístei
Mórs perfécit túa ut éssent | ómniá bréviá
Hónos fáma vírtúsque | glória átque ingénium
Quíbus sei in lónga licuíset | tíbe útier vítá
Fácile fácteis superásés | glóriám máiórum
Quá re lúbens té in grémiu | Scípió récípit
Térra Públi prógnátum | Públio Córnélí.“

C. I. I 34 „Mágna sápiéntiá | múltásque vírtútes
Aétáte quóm párva | pósidet hóc sáxúm
Quoíei víta défécit | nón hónos hónóre
Ís hic sítus quei núnquám | víctus est vírtútei
Ánnos gnátus vígínti | ís lóceis mándátus
Né quairátis hónore | quéi mínus sit mándátus.“

C. I. I 1175 „Quod ré súa dífeídens | áspere áfleíctá
Párens tímens heíc vóvit | vóto hoc sólútó
Décuma fácta póloúcta | leíberéis lúbéntes
Dónu dánunt Hércólei | máxumé mérető
Sémol te órant sé vóti | crébro cóndémnés.“

§ 13.

Reimend-accentuirende Poesie der Germanen.

Die germanischen Dialekte geben sämmtlich, der eine früher, der andere später, die alte Alliteration auf und lassen an Stelle derselben den Schlussreim der Kola oder der Perioden treten. Wir Hochdeutschen sind die ersten, welche diese Revolution vorgenommen, Otfrids Evangelienharmonie, nicht viel später als der alliterirende plattdeutsche Heliand geschrieben, ist in Europa das früheste Beispiel eines grossen reimenden Gedichtes. Alle übrigen germanischen Stämme sind den Hochdeutschen nachgefolgt, zuletzt auch die störrischen, conservativen Normänner, die, ehe sie völlig auf diese Stufe treten mögen, in einer silbenzählenden Poesie mit Anreimen und Binnenreimen noch einen Schatten der alten überwundenen Alliteration vor der unaufhaltsam vordringenden Form der Endreime zu retten suchen. Unsere hochdeutsche Evangelienharmonie ist daher für die Geschichte der poetischen Formen ein Denkmal von höchster Bedeutung.

Die alte Alliteration der Germanen vereinte zwei Kola durch gemeinsamen Anlaut der nachdrücklichsten Accentsilben zu einer periodischen Einheit. Dasselbe bewirkt bei Otfrid der gemeinsame klingende Auslaut der beiden zur periodischen Langzeile gebundenen Reihen, nach dem Schema:

_______ a, _______ a.
_______ b, _______ b.
_______ c, _______ c.

Wo möglich findet am Ende der Periode mit der Wiederholung des Reimes im zweiten Kolon ein Satzende statt; der erste Reim am Ende des ersten Kolon liebt es, mit einem logischen Abschnitte des Satzes zusammenfallen. Strophisches Princip lässt sich darin erkennen, dass gleich dem indischen Çlôka zwei Perioden gewöhnlich durch Gedankeneinheit sich näher zu einem logischen Ganzen vereinen. Was nun die Takte, die Hebungen und Senkungen anbetrifft, so ist auch hier die rhythmische Form der

alliterirenden Stufe beibehalten. Silbenlänge und Silbenkürze ist für die Ictussilbe gleichgültig*), der Ictus schliesst sich vielmehr an den Wortaccent an, dergestalt dass jeder Hochton des Wortes nothwendig als Ictussilbe auftritt. Jedes Kolon enthält noch immer 4 Ictus oder 4 Takte, die ganze Langzeile mithin 8 Takte. In allem diesem schliesst sich der Otfridsche Vers genau an den alliterirenden an. Nur in einem Punkte findet ein merklicher Unterschied statt: die Häufigkeit, mit welcher im alliterirenden Verse die Continuität der schweren und leichten Takttheile unterbrochen wird, wir können sagen die Häufigkeit der asynartetischen Bildung ist keine beliebte Form mehr. Es kommt diese Art der Metren freilich noch häufig genug vor, aber der Dichter hat sichtlich das Bestreben, dem Verse durch seltenere Anwendung inlautender Katalexen (Dikatalexen u. s. w.) einen leichteren Fluss zu geben. Die Schwere des altgermanischen Rhythmus und seine Vorliebe für harte Gegensätze der starken Takttheile hat nachgelassen, wie auch die alte gewaltige, unbändige Grösse des poetischen Inhalts mit dem ganzen Sinne des Volkes sich zu grösserem Frieden gemildert hat. Die Germanen sind aus der Periode der welterschütternden Bewegungen zu einem ruhigeren Leben zurückgekehrt. So steht denn nun der Otfridsche Vers in der Continuität der Takttheile dem altindogermanischen Langverse, wie er sich in den frühesten gemeinsamen Wohnsitzen in Asien gebildet, wieder näher, er ist vielfach wieder ein silbenzählender geworden wie im Veda und Avesta (acht- und siebensilbige Kola), denn den Senkungen zwischen den Hebungen beginnt man ihr altes Recht wieder einzuräumen. Wir können sagen, dass die ganze geschichtliche Entwickelung in den weiteren Perioden der germanischen Poesie auf die bei Otfrid angebahnte Continuität der Hebungen und Senkungen hinausgeht. Mit der grösseren Häufigkeit der Senkungen hängt bei Otfrid die Häufigkeit der Anakrusis zusammen; es hatte sich aber noch nicht, wie in der späteren deutschen Dichtung, eine mit der Hebung und eine mit der Anakrusis beginnende Form als ein verschiedenes Metrum gesondert, denn ohne Unterschied wechseln noch thetische und anakrusische Formen mit einander ab. Sehr selten waren in der

---

*) Dass bei den reimenden mittelalterlichen Deutschen die offene Kürze oft unfähig geworden ist, einen in- und auslautenden ganzn Versfuss auszudrücken, können wir hier unberücksichtigt lassen.

alliterirenden Poesie doppelte Senkungen; scheinbar sind dieselben bei Otfrid ziemlich zahlreich vertreten, aber in den meisten Fällen bestehen sie blos für das Auge, denn gesprochen wurde hier nach mittelalterlicher Weise nur Eine Silbe.

Auf die Periode des althochdeutsch redenden Otfrid folgt die Zeit der mittelhochdeutschen Poesie. Die Abneigung gegen die asynartetische Bildung nimmt zu, doch bleibt noch immer ein Gebiet der Poesie, wo das Princip der Otfridschen Metrik sich treu erhalten hat. Dies ist das mittelhochdeutsche Volksepos, welches sich, wenn auch die althochdeutsche Sprache durch stumpfe Abschleifung der früher klingenden Endungen, durch Umsichgreifen des den alten scharfen Gegensatz der Vocale trübenden Umlautes und andere bedeutungsvolle Erscheinungen zur mittelhochdeutschen Sprache geworden ist, dennoch nicht minder in der metrischen Form, wie in Ton und Inhalt an die altdeutschen Dichtungen anschliesst. Ihr Metrum ist der Nibelungenvers, der sich hauptsächlich nur in zwei Stücken von dem Otfridschen unterscheidet: 1) die vier ersten Verse der vierzeiligen Strophe sind, wenn wir uns des griechischen Ausdrucks bedienen wollen, brachykatalektisch geworden, d. i. in dem Schlusskolon dieser 3 Verse sind von den 4 Takten nur die drei ersten durch das Rhythmizomenon der Sprache ausgedrückt, der vierte Takt ist durch eine Pause zu ergänzen. Die alte Tetrapodie ist dem sprachlichen Ausdrucke nach zu einer Tripodie verkürzt. Nur der Schlussvers der ganzen tetrastichischen Strophe ist ein akatalektischer, denn hier ist auch der letzte Takt durch das sprachliche Rhythmizomenon vertreten. 2) Der Reim vereinigt nicht mehr wie bei Otfrid die beiden Kola desselben Verses, sondern zwei auf einander folgende Verse werden durch gemeinsamen Endreim verbunden. Was den Taktbau anbetrifft, so ist einerseits eine doppelte Silbe als Senkung und andererseits Ausfall der Senkung ebenso häufig wie bei Otfrid; drei Hebungen unmittelbar hinter einander sind gar keine seltene Erscheinung:

Eß troúmde Kríembílté | in túgenden dér si pfläc,
wie si einen válken wíldén | zúege mánegen tác.

Im höfischen Epos des deutschen Mittelalters ist continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen zum Gesetz erhoben, nur zwischen letzter und vorletzter Hebung der Reihe darf die Senkung fehlen (Katalexis), das Metrum wird fast streng

silbenzählend (8 oder 7 Silben in der Reihe). Ist insofern die Form des höfischen Epos als ein Fortschritt zu betrachten, so hält es doch darin treuer als das Nibelungenlied an Otfrids Weise fest, dass es je zwei unmittelbar auf einander folgende Reihen mit einem gemeinsamen Reime versieht. Darin aber zeigt diese Art der Epen wieder ihre spätere Natur, dass die Vereinigung von je 2 Reihen zu einer Periode oder Langzeile und nicht minder auch die strophische Composition aufgegeben ist, zwei Eigenthümlichkeiten, deren jede dem ursprünglichen melischen Vortrage der Poesie entstammt. Es fehlt hier nämlich die Vereinigung der zwei reimenden Kola durch Einheit des Sinnes und Satzes, das wesentliche Moment der Verseinheit in aller alten Poesie mit Ausnahme der griechischen, in der die Vermeidung des Hiatus und der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* das Zeichen der periodischen Continuität ist. Aus diesem Grunde wird im höfischen Epos jede Reihe als selbständige Zeile geschrieben, — wir können sagen, die frühere Periode oder Langzeile ist in Reihen (Kurzzeilen) aufgelöst. Das bleibt nun fortan die Weise der deutschen Poesie, sie hat blos Takte, Reihen und etwa auch Strophen, aber keine Perioden im alten Sinne mehr.

Ist das mittelhochdeutsche Ritterepos gleich dem Epos der Griechen nur auf eine metrische Form beschränkt, so versucht sich die Lyrik des deutschen Mittelalters oder der Minnesang gleich der griechischen Lyrik in immer wechselnder Strophenbildung, mit Reihen von bald längerer, bald kürzerer Ausdehnung und vielverschränktem Reim, aber immer mit genauer strophischer Responsion. Die Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenon ist dieselbe wie im höfischen Epos, Gleichgültigkeit gegen die sprachliche Länge und Kürze, continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen, Uebereinstimmung zwischen rhythmischem Ictus und Wortaccent, welche zum nothwendigen Gesetze gegen den Schluss der Reihe wird, während sich der Anfang leichter eine Abweichung verstattet und auch eine unaccentuirte Silbe zur Hebung machen kann. Einmischung zweisilbiger Senkungen unter die einsilbigen, eine ganz normale Freiheit für das Metrum des Nibelungenverses, ist so gut wie aufgegeben. Um so interessanter sind einige Gedichte, in welchen eine stete Verbindung der inlautenden Hebung mit zwei darauf folgenden Senkungen (etwa den antiken Daktylen zu vergleichen) gewahrt ist.

Die Verwandelung der mittelhochdeutschen in die neuhochdeutsche Sprache in der letzten Periode des Mittelalters hat das Princip der Metrik unangetastet gelassen, der neuhochdeutsche Vers bleibt ein accentuirender wie der mittelhochdeutsche des höfischen Epos und des Minneliedes; die im Nibelungenverse neben den einfachen Senkungen häufig vorkommenden Doppelsenkungen sind im Allgemeinen von unseren deutschen Dichtern vermieden worden, doch scheinen sie aus dem Volksliede niemals verschwunden zu sein und sind in neuester Zeit erst durch Heine wieder zu Ehren gebracht, wenn gleich sie hin und wieder sich schon bei früheren Dichtern zeigen. Eine durchgängige Festhaltung der doppelten Senkung hinter jeder inlautenden Hebung ist eine Form, deren sich der deutsche Dichter sehr selten bedient; das normale Mass ist continuirlicher Wechsel zwischen Hebung und Senkung so, dass der Vers entweder mit der Senkung anlautet oder mit der Hebung. Nicht mit Recht bezeichnet man die hierdurch entstehenden Hauptformen der deutschen Poesie als Trochäen und Iamben, man könnte sie eben so gut auch thetische und anakrusische Spondeen oder dergl. nennen. Denn Trochäen und Iamben sind jene Takte unserer Verse ganz und gar nicht, wenigstens nicht im Sinne der dreizeitigen Trochäen und Iamben der Griechen; es sind vielmehr gerade Takte, in denen schwerer und leichter Takttheil, gleichviel wie etwa ein später herzukommender Componist den Rhythmus behandelt, der λέξις nach einander im Zeitumfange gleich stehen. Ungerade oder dreizeitige Takte im Sinne der Alten sind nicht unsere sogenannten Trochäen und Iamben, sondern vielmehr unsere sogenannten Daktylen und Anapäste oder, um uns eines richtigeren Namens zu bedienen, unsere aus dreisilbigen Takten (mit doppelter Senkung) bestehenden Metra; denn jede der drei Silben in diesen Metren wird von uns ungefähr gleich lang gesprochen, nicht aber so, dass wir der Hebung den gleichen Zeitumfang wie zusammen den beiden Senkungen geben. Sind in der (bei Heine beliebten) Manier der Taktmischung zweisilbige mit dreisilbigen Versfüssen verbunden, so führen wir beim Recitiren die dreisilbigen auf das Zeitmass der zweisilbigen zurück, wir machen sie zu geraden Takten (in einer der Triole sich annähernden rhythmischen Form). Eine genaue Parallele mit der griechischen Metrik zu ziehen, hindert die ganz verschiedene Stellung der musischen Künste bei uns und den Alten, denn die Verse unserer Dichter sind zunächst für die Lectüre

oder auch wohl für die Declamation geschrieben, die Musik ist eine völlig selbständige Kunst geworden, und es hängt von dem Ermessen des Componisten ab, in wie weit er die Takteintheilung der poetischen λέξις beibehalten will. Eine andere wesentliche Verschiedenheit ist die, dass die rhythmische Silbendauer in der λέξις unserer Verse von der sprachlichen Prosodie principiell unabhängig ist. Wer die Hebungen unseres deutschen Verses Längen nennt, der hat noch immer nicht zwischen den nicht scharf genug zu sondernden Begriffen des Accentes und der Prosodie zu sondern gelernt. Unsere deutsche Sprache hat Längen und Kürzen und hat zugleich accentuirte und accentlose Silben, so gut wie die griechische, aber seit Otfrid und dem Dichter des Heliand und wohl schon viele Jahrhunderte früher bis auf diesen Tag hat unsere Poesie im Gegensatze zur griechischen das quantitirende Element unserer Sprache für den Rhythmus der Poesie unbenutzt gelassen und sich dagegen an das accentuirende Element der Sprache in der Weise angeschlossen, dass jede accentuirte Silbe als Ictussilbe fungirt. Das Gesetz unserer Poesie ist dies, dass die Ictussilbe wo möglich eine accentuirte Silbe sei, doch ist unser rhythmisches Gefühl auch schon befriedigt, wenn dies nur gewöhnlich der Fall ist: gern gestatten wir dann, eben so wie der alte Germane und der Mittelhochdeutsche, dass unter normal betonten Wörtern auch ein unbetontes Formwort oder eine tonlose Silbe den rhythmischen Ictus erhält. Aber was die Silbenquantität betrifft, so ist es für unsere Poesie gleichgültig, ob die den Ictus tragende, d. h. die als schwerer락ttheil stehende Silbe eine Länge oder eine Kürze sei. Die eigenthümliche Veränderung des deutschen Lautsystems, welche den Uebergang des Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen charakterisirt, hat es freilich mit sich gebracht, dass die Ictussilben unseres neuhochdeutschen Verses viel häufiger Längen sind, als die Ictussilben im Alt- und Mittelhochdeutschen. Unter dem Einflusse des grammatischen Wortaccentes (wir müssen diesen in der S. 30 ff. angegebenen Weise vom rhythmischen Ictus auseinander halten) ist nämlich fast jede offene Silbe unserer neuhochdeutschen Sprache eine Länge geworden, die früher als Kürze gesprochen wurde. Wir sprechen „lēgen, sāgen, Vāter, viel“ mit Vocallänge statt des alten kurzvocaligen „lĕgen, săgen, Văter, vĭl“ u. s. w., und hauptsächlich durch diese Revolution im Vocalbestande unserer Sprache ist es gekommen, dass, wenn solche

Silben im Verse gebraucht sind, sich die Ictussilbe als Länge darstellt. Aber auch in solchen Wörtern, in welchen sich die ursprüngliche Kurzvocaligkeit gehalten hat, wie lăchen, Săche, ĕssen u. s. w., dient unserer Poesie die kurze Accentsilbe eben so gut als rhythmischer Ictus wie in jenen die lange Ictussilbe. Oder ist etwa „la“ in „lachen“ eine Länge? Ist es nicht dieselbe Prosodie wie in *λάχος*, *τάχος*? Es ist schwerlich richtig, dass ch und ss eine Doppelconsonanz sei und dass hier durch Position der kurze Vocal zu einer Länge gemacht würde, denn es sind in Wahrheit schlechterdings einfache Consonanten, die Aspirationsstufe der Gutturalis und Dentalis. Freilich muss unsere deutsche Sprache darauf mit Recht Anspruch machen, trotz mancher prosodischen Schwankungen eine prosodirende Sprache zu sein und den Unterschied von Längen und Kürzen zu besitzen; aber die deutsche Rhythmopöie hat sich diesen prosodischen Unterschieden der Sprache nicht angeschlossen, sondern vielmehr dem Unterschiede der Accente, und ist hierzu gerade so berechtigt wie die griechische Rhythmopöie, welche dem prosodischen Unterschiede folgt und die Accentverschiedenheit für die Poesie unbenutzt lässt.

Etwas Anderes ist es mit dem zuerst durch Voss aufgekommenen und am meisten durch Platen betonten Streben mancher Dichter, für die leichten Takttheile oder die Senkungen des Verses die unaccentuirten Längen zu vermeiden und sich hier nur der unaccentuirten Kürzen zu bedienen. Das Ergebniss dieses Strebens ist dann freilich nur dies, dass man an manchen Stellen des Verses den Gebrauch von Compositis und ausserdem Silben wie „bār, sām, keit, heit“, etwa auch „ung“, nicht zulassen will. Eine solche Beschränkung macht auf unser rhythmisches Gefühl im Ganzen einen wohlthuenden Eindruck, aber wir dürfen nicht vergessen, dass hier unser Gefühl unter dem Einfluss der griechischen Metrik steht; der national-germanischen Metrik ist eine solche Beschränkung fremd; zwar Platen, aber keiner unserer grossen Dichter hat sich solche Beschränkung aufgelegt. Wer die beschwerliche Arbeit einer Uebersetzung der Griechen im Originalmetrum übernimmt, thut wohl, daran festzuhalten. Aber diese Nachbildung der griechischen Metra in unserer Sprache ist, um das hier nicht zu übersehen, nur für sehr wenige Versgattungen möglich, für Iamben, Trochäen, Daktylen und einige einfache logaödische Formen; schon für die antiken Anapäste

bleibt jede Nachbildung mangelhaft, weil es uns ein für allemal nicht möglich ist, die häufigen Auflösungen in einer für unser rhythmisches Gefühl befriedigenden Weise nachzubilden. Ebenso wenig die Dochmien u. s. w. Will man solche Auflösungen nicht blos auf dem Papier nachbilden, sondern auch unserem Ohre mit rhythmischem Ictus der Alten vortragen, so wird Jeder, der es anhört, lachen müssen. Auch um deswillen sind getreue Nachbildungen der kunstreicheren Metren der griechischen Lyriker und Dramatiker in unserer deutschen Sprache nicht auszuführen, weil wir nun einmal nicht umhin können, am Ende der rhythmischen Reihe nicht blos eine Cäsur, sondern auch einen Abschnitt des Sinnes zu verlangen. Deshalb nimmt sich jede metrische Pindar-Uebersetzung so ungemein wunderlich und schwerfällig aus. Je mehr und je länger man sich in die griechische Metrik hineinlebt, um so mehr wird man die Fruchtlosigkeit aller dieser Versuche einsehen. Es ist bedauerlich, dass wir die griechischen Metra in unserer Sprache nicht nachbilden können, aber wir können es nicht.

§ 14.

Accentuirende Versification der späteren Griechen; Byzantiner.

Unser accentuirendes Princip der Metrik, das von Alters her uns Germanen eigen ist, muss wohl seine hohe Berechtigung haben, denn auch die Völker, welche im Alterthume auf dem Standpunkte der quantitirenden Metrik stehen, werden diesem abtrünnig und wenden sich dem germanischen Standpunkte zu. Dies gilt wenigstens von den Völkerschaften Europas, denn die Poesie der asiatischen Völker beginnt zwar im Mittelalter zu reimen, aber sie bleibt eine quantitirende; die Byzantiner aber und Romanen stellen sich schon vorher auf den accentuirenden Standpunkt des Rhythmus, ehe sie zu reimen anfangen.

Es ist dieser Process noch in hohem Grade räthselhaft, um so mehr, da beide Völker selbständig von einander und ebenso auch ohne Einfluss der germanischen Poesie ihre alte quantitirende Poesie aufgegeben haben und dennoch unter sich eine gleichmässige Durchführung des accentuirenden Systems zeigen, welche von dem germanischen ziemlich verschieden ist. Der byzantinische und romanische Vers ist von vorn herein durch continuirlichen Wechsel der starken und schweren Takttheile charakterisirt, zu welchem der ursprünglich asynartetische Vers

der Germanen erst im Laufe des Mittelalters hin arbeitet. Sodann herrscht für den byzantinischen und romanischen Vers das gleichmässige Gesetz, dass blos am Schlusse der rhythmischen Reihen eine Identität des rhythmischen Ictus und des Wortaccentes stattfinden muss, nicht aber in der vorderen Partie des Kolons; auch hier treffen zwar nicht selten jene beiden Momente zusammen, aber wir müssen sagen, es ist dies etwas Zufälliges, Unabsichtliches; eine nichtaccentuirte Silbe thut hier als rhythmischer Ictus dieselben Dienste. Der Versschluss bestimmt auch für den Versanfang den Rhythmus, bestimmt sogar dies, ob der Vers mit anlautendem schweren Takttheile oder mit der Anakrusis gelesen werden soll. Es ist das dieselbe Bevorzugung des Schlusses, welche auf diesen den Reimfall kommen liess, doch bedingen sich jene quantitirende Messung und der Reim keineswegs gegenseitig, denn der letztere ist nachweislich erst später als ein schmückendes Accedens hinzugetreten, nachdem die Umformung des quantitirenden Verses zum accentuirenden bereits geschehen war.

Wie die gleichzeitig erfolgende sprachliche Revolution, die aus dem Griechischen ein Neuhellenisch, aus dem Lateinischen ein Romanisch hervorrief, zuerst in den unteren Schichten der Gesellschaft um sich greift, während sie von den Kreisen der Gelehrsamkeit und der Kunst fern gehalten wurde, so fehlt es nicht an Anzeichen, dass auch die accentuirende Messung des Verses zuerst in der um traditionelle Kunstnormen unbekümmerten Volksdichtung aufgetreten ist. Die Zeit des ersten Auftretens zu bestimmen, ist natürlich unmöglich.

Um so mehr verdient eine andere Erscheinung Beachtung. Wir treffen nämlich in der späteren griechischen Zeit eine Art der didaktischen Poesie, welche sichtlich den Zweck hat, sich unmittelbar an das Volk zu wenden. Dies ist die Fabeldichtung. Sie bedient sich des antiken Masses, welches zuerst in der Zeit Alexanders des Grossen für diese Gattung der Poesie angewandt war, nämlich der Hipponakteischen Choliamben. Babrius handhabt dies Metrum genau in der Technik der Alten, aber zugleich ist er stets darauf bedacht, die vorletzte Silbe des Verses mit einer Accentsilbe zusammenfallen zu lassen. Es ist eine Täuschung, wenn man meint, dass eine solche Rücksicht auf den Wortaccent auch schon von den früheren Choliambendichtern genommen sei; die vorliegenden Fragmente der älteren Zeit zeigen deutlich das Gegentheil, denn einzelne Verse des Hipponax und des Aeschrion, in denen der Accent

auf der vorletzten Silbe ruht, können hier nichts beweisen, da in anderen Versen, die dazwischen stehen, die letzte oder vorletzte Silbe betont ist. Die durchgängig gewahrte Eigenthümlichkeit in den Fabeln des Babrius ist eine durchaus neue Erscheinung, die in der antiken Poesie der Griechen nichts Analoges hat. Wir können sie nicht anders erklären denn als eine Concession, welche der im antiken Metrum schreibende Fabeldichter dem neuaufgekommenen Principe byzantinischer Volksmetrik macht, — es ist ein merkwürdiges Denkmal der Uebergangsstufe, welches das Alte und Neue gleichmässig vereint und beiden Richtungen gerecht wird. Man hat früher geschwankt, ob man Babrius in die alexandrinische Zeit, in den Anfang des Kaiserthums oder in das dritte christliche Jahrhundert setzen sollte; jetzt ist durch die Untersuchungen von O. Crusius (de Babrii aetate 1879) der letztgenannte Ansatz äusserst wahrscheinlich gemacht; er gehört in die Zeit des Kaisers Alexander Severus. In der eigentlich byzantinischen Zeit hat sich dann der Babrianische Choliamb aller Rücksicht auf die Prosodie entäussert, er ist ein rein silbenzählender Vers von 12 prosodisch durchaus gleichgültigen Silben geworden, ganz ähnlich den alten iranischen Metren, nur mit dem sehr bedeutungsvollen Unterschiede, dass sein letzter rhythmischer Ictus stets mit einem Wortaccente zusammenfallen muss:

Choliamb der Alten ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – – ⏒
Choliamb des Babrius ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – –́ ⏒
Choliamb der Byzantiner ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓́ ⏓

Dies ist einer der gewöhnlichsten Lehrverse der Byzantiner, der Vers, in welchem z. B. im 12. Jahrh. Tzetzes die Doctrin *περὶ τραγῳδίας* u. s. w. versificirt. Mit Unrecht sieht man ihn für einen accentuirenden iambischen Trimeter an, es ist vielmehr das alte prosodisch frei gewordene *τρίμετρον σκάζον*.

Ein anderes Denkmal der Uebergangsperiode aus der alten quantitirenden in die neue accentuirende Metrik sind auf dem Gebiete der späteren lyrischen Poesie die Anakreonteen, die in dieser Beziehung den Babrianischen Versen coordinirt werden müssen. Das gewöhnliche Metrum dieser Dichtungen ist das *ἰωνικὸν ἀνακλώμενον* ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒. Es bildet sich eine ganz bestimmte Art der strophischen Composition dafür aus, die *οἶκοι* und *κουκούλια*, deren Theorie von zahlreichen byzantinischen Metrikern in ihren Darstellungen der antiken Metra behandelt wird. Je vier *ἀνακλώμενα* vereinigen sich zu tetrastichischen

(seltener je fünf zu pentastichischen) Strophen, genannt *οἶκοι* nach derselben Anschauung, womit die Romanen Italiens ihre Strophen als stanze (= aedificia) bezeichnen. Gewöhnlich folgen nach einem, zwei oder auch mehreren solcher tetrastichischer *οἶκοι* zwei längere Verse, genannt *κουκούλιον*, entweder *ἰωνικὰ τρίμετρα ἀπὸ μείζονος* oder in der Silbenform _ ◡ ◡ _◡ ◡ _ _◡ ◡ _ _. Die Sammlung der Anakreonteen im Anhange der Palatinischen Anthologie enthält meist stichische Gedichte; die Anakreonteen des Johannes von Gaza (saec. 6) sind nach *οἶκοι*, die des Sophronius (gestorben 638), Constantinus Siculus (saec. 9), Leon Magister (saec. 10), Tricha nach *οἶκοι* und *κουκούλια* angeordnet. Dem accentuirenden Principe tragen diese Gedichte nun gleich den Choliamben des Babrius darin Rechnung, dass die vorletzte Silbe den Ictus hat. Bei Johannes von Gaza und denjenigen, die ihm folgen, ist dies ein festes Gesetz geworden, welches nur selten (z. B. bei Eigennamen) Ausnahmen gestattet; die Anakreonteen im Anhange der Palatinischen Anthologie erkennen dies nicht als Gesetz an, doch zeigt sich in vielen von ihnen wenigstens eine Neigung, Wortaccent und rhythmischen Ictus in der vorletzten Silbe der Reihe zusammenfallen zu lassen. Die grosse Mehrzahl dieser Anakreonteendichter beabsichtigt zugleich das quantitirende Princip festzuhalten und Verse mit alter Prosodie zu schreiben, und in den meisten Fällen sind ihre Verse auch wirklich streng prosodische. Aber die griechische Sprache fristete damals nur noch auf künstlichem Wege ihr Dasein, nämlich blos als Litteratursprache; als Umgangssprache hatte sie bereits einen grossen Theil der Umwandlungen erlitten, welche schliesslich aus dem Altgriechischen das heutige Neugriechische entwickelt haben; und auch die Gelehrten und Dichter, die noch altgriechisch geläufig zu schreiben verstanden, konnten sich diesem Einflusse nicht ganz entziehen. Insbesondere wird die alte Silbenbeschaffenheit afficirt. Allmählich tritt in der Poesie der Gelehrten der Standpunkt ein, dass die Vocale, welche auch in der Schrift für das Auge sich als Längen oder Kürzen zu erkennen geben, nämlich *ε*, *ο*, *η*, *ω* und die Diphthonge, ihre alte prosodische Bedeutung behalten, dass dagegen da, wo dieser Unterschied sich nicht für das Auge zeigt, bei *α*, *ι*, *υ*, auch das Ohr keinen Unterschied macht und diese drei Vocale beliebig als Längen und als Kürzen verwendet werden. Endlich entsteht aus dem alten *ἀνακλώμενον* ein achtsilbiger prosodieloser Vers:

ἀνακλώμενον der Alten	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓,
der Uebergangsstufe	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏓,
der silbenzählenden Byzantiner	⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏓́ ⏒,

z. B. das 38. Gedicht der Anakreonteen-Sammlung:

> *Ἐπειδὴ βροτὸς ἐτύχθην*
> *βιότου τρίβον ὁδεύειν,*
> *χρόνον ἔγνων, ὃν παρῆλθον·*
> *ὃν δ' ἔχω δραμεῖν, οὐκ οἶδα.*
> *μέθετε ⟨δέ⟩ με, φροντίδες·*
> *μηδέν μοι καὶ ὑμῖν ἔστω.*
> *πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος,*
> *παίξω, γελάσω, χορεύσω*
> *μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου.*

ἐπει-, *μηδέν*, *παίξω* hat hier denselben Rhythmus wie *πρὶν ἐ-*, *μετά*, d. h. es stehen diese Silben als doppelte Anakrusis, durchaus unabhängig von der natürlichen Silbenquantität.

Seltener kommt in den lyrischen Gedichten der späteren Griechen das iambische Anakreonteenmass (der sogen. *ἡμίαμβος*) vor:

⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏓ *).

Doch muss diese Reihe in der Volkspoesie eine fast noch grössere Bedeutung als der eben besprochene doppelanakrusische Vers gehabt haben. In der Verbindung mit einer vorausgehenden achtsilbigen Reihe bildet sie das alte katalektische *τετράμετρον ἰαμβικόν*, dessen Beliebtheit in der Volkspoesie aus der von Athenäus 14, 629 d mitgetheilten Probe des *ἄνθεμα*-Tanzliedes der „*ἰδιῶται*" erhellt:

> *ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, | ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;*
> *ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, | ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.*

Von der prosodischen Bestimmtheit der Silben völlig emancipirt, dagegen mit Identität von Wortaccent und rhythmischem Ictus am Ende jeder Reihe ist es zum *στίχος πολιτικός* der Byzantiner geworden, d. h. zum bürgerlichen, volksmässigen Metrum gegenüber derjenigen Schicht von Gelehrtenpoesie, welche die alten Normen in ihrer Weise festzuhalten suchte:

	⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏓
entweder	⏒ ⏒, ⏒ ⏒, ⏒ ⏒, ⏒ ⏒́ | ⏒ ⏒, ⏒ ⏒, ⏒ ⏒́ ⏒
oder	⏒ ⏒, ⏒ ⏒, ⏒ ⏒́, ⏒ ⏒ | ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒́ ⏒

Im zweiten Kolon fällt der Wortaccent stets auf die vorletzte Silbe, im ersten Kolon entweder auf die letzte oder auf die dritt-

---

*) Vgl. Fr. Hansen in den Verhandlungen der 36. Philologenversammlung zu Karlsruhe S. 284 ff.

letzte. Einige Verse des Tzetzes (Cramer Anecd. Paris. I pag. 62) mögen als Beispiel für diesen politischen Vers der Byzantiner dienen:

> *Ἔστι δὲ καὶ τὸ σύστημα | συναγωγή τις μέτρων,*
> *ὥσπερ ᾠδὴ ἡρωϊκοῦ | τοῦ ἑξαμέτρου στίχου*
> *καὶ πενταμέτρου σὺν αὐτῷ | τῶν ἐλεγείων θέσις·*
> *οἷα τὰ τοῦ Θεόγνιδος | ποιήματα τυγχάνει.*

Wir müssen nun nicht unbeachtet lassen, dass damals, als solche Verse geschrieben wurden, das alte Griechische nur eine geschriebene Sprache war und etwa nur als Hof-, Kirchen- und Gelehrtensprache geredet wurde, dass aber die Volkssprache damals schon dem heutigen Neugriechisch sich sehr annäherte. Jedenfalls wurden damals auch in dieser Volkssprache accentuirende Lieder gesungen, und es ist durchaus wahrscheinlich, dass diese Lieder in der byzantinischen Vulgärsprache so wenig wie die Lieder der Neugriechen des Reimes entbehrten, wenn ihn auch die gelehrte Poesie der Byzantiner nicht aufgenommen hat. Die accentuirende Poesie in der altgriechischen Schriftsprache der Byzantiner ist etwas aus dem Boden der Volkssprache in die gelehrte Sprache Herübergenommenes und völlig wie die reimenden lateinischen Gedichte der mittelalterlichen Romanen zu beurtheilen.

§ 15.

Accentuirende Versification der späteren Römer; der Romanen.

Gehen wir zu den accentuirenden Römern der späteren Zeit und zu den Romanen über. Der beliebteste Vers der römischen Volkspoesie ist der trochäische Septenar, in welchem z. B. das mit einem Refrainverse versehene Pervigilium Veneris (saec. 2—4?) gehalten ist. In ihm singen die Soldaten ihr Spottlied bei Cäsars Triumphzuge, dessen Anfang Sueton (Caes. 51) überliefert:

> Urbani, servate uxores, moechum calvum adducimus,
> Aurum in Gallia effutuisti, hic sumpsisti mutuum.

In demselben Metrum spottet späterhin das Volk über Sarmentus, wie uns die Scholien zu Juvenal V 3 mittheilen:

> Aliud scriptum habet Sarmentus, aliud populus voluerat.
> digna dignis: sic Sarmentus habeat crassas compedes.
> rustici ne nihil agatis, aliquis Sarmentum alliget.

Das Princip des Versbaues ist hier nicht die von Catull und Horaz für die Trochäen und Iamben angewandte Weise, sondern die alte Manier des Plautus und Terenz, der in den iambischen Senaren auch die Fabeln des Phädrus treu geblieben sind.

Zu Aurelians Zeit hat das Soldatenlied nach den von Flavius Vopiscus c. 6 mitgetheilten Proben den trochäischen Rhythmus beibehalten, aber einmal sind hier die Reihen des Septenars aufgelöst, denn bald wird die akatalektische, bald die katalektische Reihe unmittelbar wiederholt, und ausserdem treten zu den trochäischen Tetrapodien auch trochäische Tripodien, d. i. brachykatalektische Tetrapodien hinzu. Sodann zeigen diese Proben, dass damals die römische Volkspoesie den früheren rein quantitirenden Standpunkt verlassen hat, denn auch eine kurze accentuirte Silbe kann gelegentlich als schwerer Taktheil statt der früheren Länge fungiren:

Mílle mílle mílle
décollávimús,
únus hőmo mílle
décollávimús.
mílle vívat, qui mílle occídit.
tántum vini hắbet némo
quántum fúdit sánguinis. —
Mílle Sármatas, mílle Fráncos
sémel et sémel occídimús,
mílle Pérsas quaérimús.

Mit den zweisilbigen Takten sind dreisilbige gemischt, doch ist dies nicht mehr das Princip der alten Auflösung, worauf „semel et“ hindeuten könnte, denn wir finden hier auch die dreisilbigen Takte mílle vi-, Sármatas. Dies ist die „rusticale“ Dichtungsweise der vulgares poetae, welche Beda in seiner Metrik (p. 258, 30 ed. Keil) den gelehrten Dichtern entgegensetzt: Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo, non artificii moderatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte. Wir haben also die feststehende Thatsache, dass zur Zeit, wo Longin den Hephästion commentirt und noch bevor Juba (Ende des 3. saec.) sein grosses compilatorisches Werk aus den früheren Metrikern zusammenstellt, das Volkslied im westlichen Kaiserreiche bereits ein accentuirendes geworden ist. Die Grammatiker und die docti poetae nehmen freilich keine Notiz davon, vielmehr macht gerade zu dieser Zeit Septimius Serenus die grössten Anstrengungen, die sämmtlichen metrischen Formen der alten Griechen, die bisher nur theilweise von den römischen Dichtern benutzt waren, im lateinisch redenden Occident einzubürgern.

Aber eine Gattung der poetischen Litteratur gibt es, die das alte Princip der Metrik verschmäht und sich der accentuirenden

Volkspoesie zuwendet. Dies ist die Hymnodie der christlichen Kirche. Sie war hier ganz in ihrem Rechte; denn an das klassische Alterthum fesselte sie kein Band, ihr Publicum war das Volk, und dem Volke verständlich nahm sie die Rhythmen der Volksweise auf. Die neue Religion der römisch-griechischen Welt verfährt hierin gerade so, wie ein halbes Jahrtausend früher der Buddhismus in Indien. Die rhythmische Composition der Aurelianischen Soldaten sehen wir wenige Jahrzehnte später in den Hymnen des heiligen Ambrosius angewandt, deren directe Beziehung zu den rustici et vulgares poetae von Beda ausdrücklich hervorgehoben wird, wenn er in jener Stelle fortfährt: Quomodo et ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus

Réx aetérne dŏminé,
rerúm creátor omniúm,
qui ĕras ánte saéculá
sempér cum pátre filiús

et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die iudicii per alphabetum

Apparébit rĕpentína
dĭes mágna dóminí,
fúr obscúra vĕlut nócte
ímprovísos óccupáns.

Das erstere dieser beiden Kirchenlieder scheint sich insofern an das Volkslied nicht anzuschliessen, als in ihm iambische Verse vorkommen. Aber gerade der iambische Dimeter ist ein Metrum, welches in der zweiten Hälfte der römischen Kaiserzeit nachweislich sehr in Aufnahme kommt. Den akatalektischen hat Alfius Avitus nicht lange vor Terentianus Maurus Zeit in stichischer Composition gebraucht (Terent. v. 2446), den katalektischen in Neronischer Zeit z. B. Petronius Arbiter (Diomed. p. 505; Terent. v. 2489: At Arbiter disertus libris suis frequentat. agnoscere haec potestis, cantare quae solemus). Diese stichischen Compositionen in kürzeren iambischen Gliedern scheinen hiernach das, was wir Volkslieder nennen, geworden zu sein, und hierauf mag sich ihre Anwendung im Kirchenliede neben den trochäischen Tetrapodien gründen.

Die vorstehenden Beispiele zeigen, dass, wenn die Ictussilbe auch häufig mit einer Länge zusammenfällt, doch principiell die Prosodie freigegeben ist. „eras, velut, domi“ in „domine“ und „domini, dies, homo, habet“ haben die rhythmische Geltung des alten Trochäus, wenigstens in Bezug auf die Stellung der Takttheile; denn was die Zeitdauer des ganzen Taktes betrifft, so wird

diese schwerlich mehr eine dreizeitige sein, Hebung und Senkung werden sich zeitlich einander gleichstehen. Discrepanz zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus ist im Anfange der Reihe gestattet, rerúm sempér; im Auslaute aber ist genaue Uebereinstimmung Gesetz. Hierbei verdient nun die Behandlung der iambischen Akatalexis und der trochäischen Katalexis eine besondere Beachtung. In der quantitirenden Poesie der Römer wird man bei einer iambischen Katalexis und einer trochäischen Akatalexis fast durchgängige Uebereinstimmung zwischen Wort- und Versaccent bemerken, die alte römische Poesie stand für diese Verse von Alters her auf demselben accentuirenden Standpunkte, wie die Choliamben des Babrius und die Anakreonteen der Byzantiner. Aber bei einer iambischen Akatalexis und trochäischen Katalexis war dies nicht immer der Fall. In den vorliegenden Volks- und Kirchenliedern sind aber die Wörter in einer solchen Weise gewählt, dass die letzte Hebung mit dem Nebenaccente des Wortes zusammenfällt: dómine, ómnium, óccupans, decollávimus, occídimus, quaérimus*), ein deutliches Zeichen, dass wir es hier mit derjenigen Art der Rhythmopöie zu thun haben, welche wir eine accentuirende nennen müssen.

Nicht mehr lange währt die Zeit, dass die Völker lateinischer Zunge den für alle alten Sprachen nothwendigen Process durchmachen müssen, welcher die Sprache grösstentheils der Flexionsendungen beraubt und das Lautsystem aufs heftigste angreift. Das Ende dieser Revolution ist die Umwandlung der römischen Sprache in die je nach den Provinzen des westlichen Römerreiches sich in mannigfache Dialekte scheidende romanische Sprache. Aber noch Jahrhunderte lang, nachdem das Volk in diesen neuen Dialekten geredet und gedichtet hat, hält sich das Lateinische künstlich als Kirchen- und Litteratursprache, am längsten im Stammlande Italien, wo die Kunstpoesie und somit die Litteratur erst im Zeitalter Dantes der lingua volgare sich zuwendet. Früher geschah dies auf der spanischen Halbinsel. Hier steht die Kunstpoesie mit dem alten spanischen Volksliede in einem unmittelbaren Zusammenhange, und so treffen wir denn jenen alten Rhythmus des römischen Soldatenliedes aus Aurelians Zeit fast unver-

*) Im 6. Verse jenes Soldatenliedes ist deshalb die in den meisten Hss. überlieferte Wortfolge tántum víni némo habét verkehrt, falls nicht ein Hiatus zwischen némo und hábet angenommen wird.

ändert als das Metrum des spanischen Epos wie der spanischen Bühne wieder. Achtsilbige Verse mit anlautender Hebung und schliessender Senkung (die alten akatalektischen dimetra trochaica) folgen meist continuirlich aufeinander; ihnen beigemischt, meist am Ende eines längeren Abschnittes, werden siebensilbige Verse mit schliessender Hebung (katalektische dimetra trochaica). Wenn man bedenkt, dass der katalektische iambische Tetrameter des Hipponax sich in continuirlicher Tradition des Volksliedes bis zu den Zeiten des Tzetzes und der letzten Byzantiner gehalten hat, so wird man sich über die Zähigkeit der conservativen Spanier in der Festhaltung des Metrums weniger wundern. Noch in einer anderen Weise sind innerhalb der romanischen Metrik jene spanischen Verse als Repräsentanten eines primären Standpunktes von grossem Interesse. Sie reimen nämlich, aber der Reim ist noch nicht völlig durchgebildet, er steht noch auf der Stufe des blos vocalischen Gleichklanges ohne Gleichheit der den letzten accentlosen Vocal umgebenden Consonanten oder des dem schliessenden betonten Vocale folgenden Consonanten. Dies ist die Stufe der Assonanz. Otfrids deutsche Reime zeigen vielfach einen ähnlichen primären Standpunkt, nur dass hier umgekehrt das consonantische Element vor dem vocalischen berücksichtigt wird.

Früher als die spanischen Denkmäler datiren die ältesten Dichtungen der Romanen des nördlichen Galliens. Das Metrum der altfranzösischen Epen ist ebenfalls acht- und siebensilbig, aber hat nicht in dem trochäischen, sondern in dem iambischen Dimetron (rerúm creátor ómniúm) seinen Ursprung: es beginnt nicht mit dem schweren Takttheile, sondern mit der Anakrusis. So haben diese Kurzzeilen die grösste Aehnlichkeit mit den Reimpaaren des mittelhochdeutschen Ritterepos; dennoch aber ist hierbei schwerlich an eine Entlehnung des einen Nachbarvolkes von dem anderen zu denken, da sich für jedes die poetische Form vollständig aus der eignen nationalen Entwickelung erklärt: das altfranzösische Metrum als natürliche Fortbildung der in der späteren römischen Zeit beliebten dimetra iambica, die mittelhochdeutsche Kurzzeile als Auflösung des Otfridschen Verses. Dass der Stoff des höfischen Ritterepos der Deutschen den Franzosen entlehnt ist, kann für die Beurtheilung der Form von keiner Entscheidung sein. Nicht zu übersehen ist, dass das französische Metrum weit weniger als der accentuirende Vers der späteren Römer und Spanier auf Einheit zwischen Wortaccent und rhyth-

mischem Ictus bedacht ist, es genügt den Franzosen wie den Byzantinern, wenn nur für die letzte Hebung der Reihe ein solcher Zusammenfall eintritt, der Anfang des Verses wird gänzlich freigegeben. Etwas sorgfältiger sind die Italiener, doch begnügt sich auch ihr rhythmisches Gefühl, wenn nur in der byzantinischen Weise der letzte Wortaccent zu seinem Rechte kommt. Sie, die am spätesten der romanischen Sprache und der romanischen Metrik den Eintritt in die Litteratur verstatten, zeigen auch in der Art ihrer Versbildung eine gewisse Besonderheit, denn der bei ihnen bestehende Vulgärvers von 5 und einem halben Versfusse mit anlautender Anakrusis will sich mit keinem der in der späteren Römerzeit gebräuchlichen Metrum in Zusammenhang bringen lassen, denn katalektische trimetra iambica, aus denen er hervorgegangen, lassen sich für jene Zeit nicht nachweisen. Auch die Provençalen lieben diesen Vers. In der Reimverschränkung und im Strophenbau nähern sich die Italiener mehr als die übrigen Romanen den Formen der mittelhochdeutschen Lyrik, aber ohne auch nur im entferntesten die hier bestehende Formfülle und Mannigfaltigkeit der Bildung zu erreichen. Um so auffallender ist der Einfluss, den jener Vers Dantes in der Poesie der übrigen europäischen Völker gewinnt. Zunächst nehmen ihn die Spanier in ihr Drama auf, doch nur als Nebenform neben dem nationalen achtsilbigen Metrum. Sodann das englische Drama. Von dieser Quelle aus ist er der legitime Vers der deutschen Bühne geworden ausserdem aber haben es die Deutschen nebst den übrigen Völkern für der Mühe werth gehalten, sich der originellen Quelle des Verses selber zuzuwenden und die Formen der italienischen Reimverschränkung in Terzinen, Sonetten und Stanzen in möglichst genauem Anschluss an die italienische Metrik und zum grossen Schaden für die deutsche Poesie nachzubilden. Welche nutzlose Arbeit machen sich diejenigen, welche nach italienischer Weise unserer deutschen Sprache blos trochäische Reime aufzwängen wollen! Wie ungleich schöner sind die Versuche derjenigen unserer deutschen Dichter belohnt, welche sich dem mittelhochdeutschen Masse der Nibelungen und dem Volksliede zuwandten! Blos nationale deutsche Metren passen für die deutsche Poesie. Selbst die Aufnahme der griechischen Metra ist vom Uebel. Welcher Gewinn für unsere Poesie wäre es gewesen, wenn Goethe den Reineke und Hermann und Dorothea statt im Hexameter der Griechen in unseren deutschen Massen geschrieben hätte!

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

§ 16.

Die Silbenwerthe im Allgemeinen.

Aristoxenus gibt in seinen rhythmischen Stoicheia (p. 7, 17 W.) als die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon an: *γράμματα, συλλαβαί, ῥήματα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα**). Er meint mit *γράμματα* und *συλλαβαί* das was wir Silben nennen, indem er unter *γράμματα* die *μονογράμματοι συλλαβαί* d. h. die rein vocalischen Silben, unter *συλλαβαί* die aus Verbindung eines Vocales mit einem oder mehreren Consonanten bestehenden (vielleicht auch die rein diphthongischen) Silben versteht. Die zweite Art der *μέρη λέξεως* sind die *ῥήματα* d. h. Wörter; die dritte von Aristoxenus mit *πάντα τὰ τοιαῦτα* bezeichneten sind die Sätze. Wir haben also zunächst die Silben, dann die Wörter und die Sätze als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon zu betrachten.

Die Metriker und Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit sprechen, wenn sie die Theorie der Silben behandeln, schlechthin nur von kurzen und langen Silben, von denen die letzteren den doppelten Umfang der ersteren haben; die Rhythmiker hingegen unterscheiden verschiedene Arten der sprachlichen Länge und der sprachlichen Kürze. Choeroboscus in seiner Exegesis zu Hephaestion sagt p. 34 (in Studemunds Anecd. Var. I): *οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν „ως“ οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, ἡμιχρόνιον δὲ τὸ σ· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον.* „Der blosse consonantenlose kurze Vocal — so sagen die Rhythmiker — bedarf zu seiner Aussprache die Hälfte der Zeit, in welcher der consonantenlose lange Vocal ausgesprochen wird; treten aber

---

*) *Διαιρεῖται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἑκάστου αὐτῶν μέρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος κτλ.* Vgl. Westphal, Aristoxenus S. 12.

Consonanten hinzu, so nehmen auch diese eine gewisse Zeit in Anspruch, es bedarf jeder auf den Vocal folgende Consonant die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache des kurzen Vocales einnimmt, und hierdurch ist im gewöhnlichen Sprechen die Zeit der einzelnen Silben eine mannigfach verschiedene."

Wer möchte in Abrede stellen, dass sich in dieser Doctrin der alten Rhythmiker eine liebevolle und eingehende Betrachtung der Sprache*) kund gibt? Wir müssen sie nur richtig verstehen. Sie reden hier nämlich nicht von dem rhythmischen Masse, welches der Dichter und Componist den Silben als Theilen des Rhythmus anweist, sondern von der quantitativen Silbenverschiedenheit, welche in der Sprache an sich, ohne Rücksicht auf das rhythmische Mass besteht. Und geben wir ihnen zu, dass der consonantenlose lange Vocal die doppelte Zeitdauer des consonantenlosen kurzen Vocals hat, so lässt sich nicht viel dagegen einwenden, dass sie für den einzelnen Consonanten als Zeitdauer die Hälfte der blossen vocalischen Kürze ansetzen, denn die Norm der griechischen Rhythmopöie spricht dafür. Sie erhalten folgende Scala der natürlichen Silbenwerthe:

Einzeitige Silbe: kurzer Vocal, z. B. ε.
1½ zeitige Silbe: kurzer Vocal mit einem Consonanten, z. B. ἐκ.
Zweizeitige Silbe: langer Vocal oder Diphthong oder kurzer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. η, ει, εξ.
2½ zeitige Silbe: langer Vocal mit einem Consonanten, kurzer Vocal mit drei Consonanten, z. B. ης, εις, ἄρξ.
Dreizeitige Silbe: langer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. ηξ.

Es sind hier alle Formen des griechischen Silbenauslautes — denn blos vom Silbenauslaute reden die ῥυθμικοί — berücksichtigt, von der offenen Kürze bis zur dreifach geschlossenen Kürze und zweifach geschlossenen Länge. Dies ist die Lehre der alten Theoretiker, welche die Art und Weise, wie der Dichter die Sprache zum Rhythmizomenon macht, mit der Natur der der Sprache zu vermitteln suchen.

---

*) W. Hartel, Homer. Studien. I. (Berlin 1873) p. 42, der diese Worte citirt, fährt fort: „und wir können hinzufügen, eine durchaus richtige, bei der wir nur über die Feinheit der, wie es scheint, durch Instrumente nicht unterstützten Wahrnehmung staunen müssen. Diese Thatsachen haben erst jüngst durch die sinnreichen Experimente, welche Professor Brücke an deutschem Sprachstoff vornahm, eine nicht unwichtige Bestätigung erhalten." Vgl. Brücke, Die physiol. Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst S. 70.

Wir werden demgemäss im Folgenden das vocalische und das consonantische Element der Silbe gesondert betrachten.

Das vocalische Element der Silbe.

Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu den ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der Zeit finden aber in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität der Vocale mancherlei Veränderungen statt. So zeigt sich z. B. in der Entwickelung der lateinischen Sprache ein Umformungsprocess bezüglich der Quantität, der sich als Verkürzungssucht ursprünglich langer Flexionssilben bezeichnen lässt, und diesem Triebe die langen Vocale zu kürzen geschieht in den romanischen Sprachen noch mehr Genüge. Auch die germanischen Mundarten unterliegen demselben früh, während sich in ihnen später mit der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlängerung der kurzen Wurzelsilben verbindet. In der Geschichte der griechischen Sprache lässt sich, so lange wir sie noch die griechische nennen, nur wenig von solchen Veränderungen der ursprünglichen Quantität bemerken, erst das Neuhellenische trägt diesem Processe Rechnung*).

An allen Veränderungen wie in der Sprache überhaupt so in der Quantität der Vocale ist die Poesie unschuldig: sie wirkt niemals auf Länge und Kürze des Vocals umgestaltend ein: der Dichter thut nichts als diesen Veränderungen zu folgen, er ist im Gegentheil darin conservativ, dass er so lange wie möglich die alten Sprachformen festhält und erst allmählich den Neuerungen Folge leistet. Er schwankt — namentlich der Dichter der älteren Zeit — bisweilen in der Quantität, aber er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit und seiner Mundart. Der Wechsel zwischen Kürze und Länge in gewissen Wörtern erklärt sich aus dem grösseren Reichthum an alten ursprünglichen Formen, welche die Dichter der früheren Zeiten noch festhalten, während die spätere Zeit, indem sie diesen Reichthum aufgibt und sich der alten Formen entäussert, in prosodischer Hinsicht consequenter erscheint. Die trüben Vorstellungen von einem Dichter, der metri causa lange Vocale gekürzt oder kurze gelängt habe, sind mit dem Fort-

*) Vgl. Foy, Lautsystem d. Vulgärgriechischen. Leipzig 1849. Beispiele aus Inschriften sind gesammelt bei Ric. Wagner, Quaestt. de epigrammatis graecis ex lapid. coll. Lips. 1883.

schritte der Sprachwissenschaft immer mehr geschwunden und der Erkenntniss gewichen, dass der Dichter, ohne der Sprache Gewalt anzuthun, genau den prosodischen Eigenthümlichkeiten derselben folgt und sich Schwankungen nur gestattet, wo sie durch die Sprache selbst gegeben sind*).

Das consonantische Element der Silbe.

Bei jedem Volke, welches eine quantitirende Verskunst hat, bei den Griechen, Römern, Indern, Persern und Arabern, beachtet der Dichter, wenn er die Sprache dem Rhythmus unterwirft, nicht blos das vocalische Element, sondern auch die den Vocal begleitenden Consonanten, und im Allgemeinen herrscht für alle diese Sprachen die Norm, dass eine Silbe mit kurzem Vocal, wenn auf diesen zwei Consonanten folgen, als Bestandtheil des Rhythmizomenon dieselbe Zeitdauer erhält wie eine Silbe mit langem Vocale. Dies ist es, was die alten *ῥυθμικοί* sagen, wenn sie den Satz aufstellen, dass das Aussprechen des Consonanten die halbe Zeitdauer des einfachen consonantenlosen Vocales erfordere. Eine solche Silbe nun, welche nicht durch die Natur ihres Vocales, sondern durch die Verbindung des kurzen Vocales mit zwei folgenden Consonanten zur Länge wird, nennen die alten Techniker *θέσει μακρά*, während jene *φύσει μακρά* genannt wird. Es ist hierbei — bis auf einige näher zu besprechende Fälle — einerlei, ob die auf den kurzen Vocal folgenden Consonanten mit ihm zu einer Silbe oder einem Worte gehören, oder beide der folgenden Silbe oder dem folgenden Worte angehören**): der griechische Dichter denkt sich die Silben des

*) Dass bei Homer nicht metri causa die langen Conjunctivvokale verkürzt sind, ist zuerst in der zweiten Auflage der allgemeinen Metrik dargethan worden.

**) Im Verlaufe der Entwickelung der griechischen Sprache und Verskunst haben sowohl die vocalisch als die consonantisch auslautenden kurzen Endsilben allmählich immer mehr ihre Längungsfähigkeit durch Position eingebüsst, wie dies von Isidor Hilberg nachgewiesen worden ist in seinen beiden Schriften: Das Gesetz der trochäischen Wortformen, Wien 1878, und Das Princip der Silbenwägung und die daraus entspringenden Gesetze der Endsilben in der griechischen Poesie, Wien 1879.

Die vocalisch auslautenden kurzen Endsilben sind schon bei Homer auf die Senkung des ersten und zweiten Spondeus im Hexameter beschränkt, später schwanden sie auch an diesen Stellen und wurden in den Votshebungen schon seit Hesiod nur mit gewissen Einschränkungen geduldet — ihre Längung durch Position wurde also offenbar gemieden.

Verses in fortlaufender Continuität und die hierbei zusammentreffenden consonantischen Elemente lässt er nicht auf die folgende, sondern auf die vorhergehende Silbe ihren verstärkenden Einfluss ausüben. Uebrigens ist dabei besonders hervorzuheben, dass der Vocal der *θέσει μακρά* niemals durch die auf ihn folgenden Consonanten zum langen wird, sondern seine Natur als kurzer Vocal behält und stets als Kürze gesprochen werden muss. Die erste Silbe in *πράγματος* ist z. B. eine *φύσει μακρά* und fordert die Aussprache des *α* als vocalischer Länge, die erste Silbe in *ἐστί* ist eine *θέσει μακρά* und fordert die Aussprache des *ε* als vocalischer Kürze, trotzdem dass diese Silbe als Bestandtheil des Rhythmizomenon die rhythmische Bedeutung einer Länge hat. Der natürlichen Beschaffenheit des Vocales wird durch die rhythmische Geltung der Silbe kein Zwang angethan, sie bleibt auch innerhalb des Rhythmus unveränderlich.

Obwohl aber der *ῥυθμοποιός* den Verschiedenheiten des gewöhnlichen Sprechens sich anschliesst, so gibt er sich ihnen doch nicht unbedingt hin: denn er räumt zwar der Silbe mit kurzem Vocal, worauf zwei Consonanten folgen (⏑||), eine grössere Zeitdauer ein, als der Silbe mit kurzem Vocale, welchem ein Consonant folgt (⏑|), aber die zu den langen Vocalen hinzutretenden consonantischen Elemente lässt er für die rhythmische Messung unbeachtet, er weist der Silbenform –|| keine längere Zeitdauer an, als der Silbenform –|.

Die drei *τρόποι* der *κοινὴ συλλαβή*.

Hat das Hinzukommen des consonantischen Elementes für die *φύσει μακρά* in der praktischen Rhythmopöie keine ihre Zeitdauer verstärkende Bedeutung, so wirkt doch umgekehrt der Mangel eines folgenden consonantischen Elements in gewissen Fällen auf die rhythmische Zeitdauer dieser Silbe abschwächend. Folgt nämlich auf den langen Vocal ein consonantisches Ele-

---

Die consonantisch auslautenden kurzen Endsilben wurden ebenfalls, wenn auch später, aus den Verssenkungen verdrängt und durften bei Nonnos nur noch unter gewissen Bedingungen die Vershebung bilden — auch bei ihnen zeigt sich also eine Einbusse an Fähigkeit durch Position gelängt zu werden.

Der Grund für diese Erscheinung ist in den Betonungsverhältnissen der griechischen Sprache zu suchen, durch welche die Endsilben allmählich eine so grosse Abschwächung erfuhren, dass für die kurzvocalischen Endsilben die Längung durch Position nicht mehr ausreichend erschien.

ment, so ist die Silbe als ein Bestandtheil des Rhythmizomenon in jedem Falle eine Länge; folgt aber ein Vocal, so kann sie auch die Bedeutung einer rhythmischen Kürze erhalten, z. B. *πλάγχθῆ ἐπεὶ*, *ἄνδρα μοῐ ἔννεπε*, auch in der Mitte des Wortes, z. B. *τοῐοῦτος*, *ποῐήσω*. Deshalb wird eine solche Silbenform von den alten Technikern eine *κοινὴ συλλαβή* genannt, und zwar ist dies der *πρῶτος τρόπος κοινῆς*, '*ὅταν μακρῷ φωνήεντι ἢ μηκυνομένῳ ἢ διφθόγγῳ ἐπιφέρηται φωνῆεν.*' Hephaest. p. 7 W.

Wie die Silbenformen ‒| und ‒|| stets rhythmische Längen sind, so muss auch die Silbenform ◡||| stets eine solche sein. Dagegen hat die Verbindung eines kurzen Vocals mit zwei Consonanten (◡||) nur in den meisten Fällen, aber keineswegs immer die Bedeutung der rhythmischen Länge. Drei folgende Consonanten (◡|||) sind kräftig genug, um in jedem Falle der kurzvocalischen Silbe die Geltung der rhythmischen Länge zu geben; aber wenn blos zwei Consonanten auf den kurzen Vocal folgen, so kommt es auf die Natur und die Stellung dieser Consonanten an, ob sie die Silbe zur rhythmischen Länge zu kräftigen vermögen oder ob dieselbe die natürliche Dauer des kurzen Vocals beibehält, und es ist bei manchen der unter die Kategorie ◡|| fallenden Silben, namentlich wenn die beiden Consonanten Muta und Liquida sind, dem Ermessen des Dichters anheimgestellt sie als rhythmische Länge oder als rhythmische Kürze zu gebrauchen, z. B. *ὅπλον* und *ὅπλον*, *ἄκρον* und *ἄκρον*, *Πάτρŏκλος* und *Πάτρōκλος*. Dies ist der zweite *τρόπος* der *κοινή*, der nach Hephaestio p. 7 W. eintritt, *ὅταν βραχεῖ ἢ βραχυνομένῳ φωνήεντι ἐπιφέρηται ἐν τῇ ἑξῆς συλλαβῇ σύμφωνα δύο, ὧν τὸ μὲν πρῶτον ἄφωνόν ἐστι, τὸ δὲ δεύτερον ὑγρόν.*

Als dritten *τρόπος κοινῆς* gibt Hephaestio p. 9 W. den Fall an, *ὅταν βραχεῖα συλλαβὴ τελικὴ λέξεως ᾖ μὴ ἐπιφερομένων τῶν τῆς μακρᾶς ποιητικῶν συμφώνων, ἀλλ' ἤτοι ἑνὸς ἢ μηδενός* und führt als Beispiele auf unter anderen Ξ 421 *οἱ δὲ μέγᾱ ἰάχοντες* und Z 194 *καὶ μὲν οἱ Λύκιοι*. Es ist gleich jetzt dazu zu bemerken, was unten weiter besprochen werden wird, dass hier nur scheinbar eine Kürze die Functionen der Länge übernimmt, in Wahrheit aber die zur Längung erforderlichen Bedingungen vorhanden sind, nämlich entweder ein ursprünglich langer Vocal bezw. Diphthong, oder Position durch ursprünglich consonantischen Anlaut des nachfolgenden Wortes (*μέν Ϝοι*).

Während die *κοινὴ συλλαβή* eine solche ist, welche nach dem Ermessen des Dichters bald als Kürze bald als Länge gebraucht werden kann, so drückt die Benennung *ἀδιάφορος συλλαβή* (syllaba anceps) gar nicht den quantitativen Werth einer und derselben Sprachsilbe aus, sondern sie bezeichnet diejenige Stelle in einer rhythmischen Periode, welche die Anwendung sowohl einer langen als einer kurzen Sprachsilbe gestattet. Der legitime Platz für die *ἀδιάφορος συλλαβή* ist der Schluss der Periode resp. des Verses, welcher ebenso auch den Hiatus zulässt; doch finden sich Abweichungen von der strengen *συνάφεια* auch im Innern der Periode, namentlich in der Cäsurstelle gewisser Metra und beim Personenwechsel im dramatischen Dialog.

Uebersicht über die Silbenwerthe.

Langer Vocal: -|| -| -
Kurzer Vocal: ◡||| ◡|| ◡| ◡

rh. Länge *κοινή* rh. Kürze

Langer Vocal mit folgendem consonantischen Elemente (-||, -|) gilt rhythmisch stets als Länge; ohne consonantische Stütze (-) kann er im Auslaute des Wortes und im Inlaute desselben zur rhythmischen Kürze herabsinken.

Kurzer Vocal mit drei Consonanten nach sich (◡|||) gilt stets als Länge; mit zwei Consonanten (◡||) meist ebenfalls als Länge, bei bestimmten Consonantenverbindungen aber auch als Kürze; mit einem Consonanten (◡|) — bis auf seltene Ausnahmen — stets als Kürze; ohne folgenden Consonanten gilt er entweder als Kürze oder er wird, wenn ein anderer Vocal folgt, meist gar nicht als Silbe in Rechnung gestellt.

§ 17.

Fortsetzung.

Vocal vor folgendem consonantischen Elemente (Position).

A. Von der Regel, dass ein langer Vocal (oder Diphthong) vor folgendem consonantischen Elemente — einerlei ob ein oder zwei Consonanten folgen und ob diese demselben Worte oder dem folgenden angehören — eine rhythmische Länge bildet, finden sich Ausnahmen nur in dem Falle, dass ein Eigenname sich ohne Verkürzung einer Länge dem Metrum nicht fügen will, namentlich in Epigrammen im elegischen Masse, aber auch

anderwärts, z. B. *Ἐλευσῑνίων* hymn. in Cer. 266, *Ἐλευσῑνίδαο* ib. v. 105, *Ἐλευσῑνίας* Soph. Antig. 1120. Vgl. Lobeck Pathol. I, 286.

B. Kurzer Vocal vor drei Consonanten bildet stets eine Länge. In *Ἠλεκτρύων* Hesiod Sc. 3. 16. 35. 82 ist wohl an Synizesis der dritten und vierten Silbe zu denken und *ἀνδροτῆτα* *Π* 857, *Χ* 363, *Ω* 6 ist nur ein ungenauer schriftlicher Ausdruck für gesprochenes *ἀροτῆτα* (Bekker schreibt *ἀρετῆτα*, Andere *ἁδροτῆτα*, Clemm Rh. Mus. 32, 463 will *λιποῦσα δροτῆτα*). — *φάσματᾰ στρουθῶν* bei Aeschyl. Ag. 145 beruht auf einem Textfehler.

C. Kurzer Vocal vor zwei Consonanten erfährt je nach der Stellung des consonantischen Elementes verschiedene Messung. Es sind zwei Hauptfälle zu unterscheiden: erstens beide Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen bilden den Wortauslaut, z. B. *Τίρυνς*, *ἔξ*, *ἅλς* oder *ἐς δῖαν*, *ἐκ μέν*; zweitens die beiden Consonanten stehen im Inlaute eines Wortes oder im Anlaute des folgenden, z. B. *χερσίν*, *ἐπὶ πτόλιν*. Composita, deren erstes Glied auf einen oder zwei Consonanten auslautet, wie *ἔξ-εστι*, *ἐκ-λείπω*, fallen unter den ersten dieser beiden Fälle.

Erster Fall. Bilden die beiden Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen den Auslaut eines Wortes, so gilt die kurzvocalische Silbe als rhythmische Länge, also wird gemessen *Τίρῡνς*, *ἔξ* = –, *ἅλς* = –; ebenso in Compositis *ἔξ-εστι* – – ⏑, *ἐκ-λείπω* – – –. Nur wird in denjenigen Mundarten, welche ein *ϝ* haben, diesem nicht immer die Geltung eines Consonanten beigemessen; vgl. S. 109.

Zweiter Fall. Stehen die beiden Consonanten im Inlaute des Wortes oder bilden sie den Anlaut des folgenden, so wird die Natur derselben berücksichtigt.

I. Der zweite Consonant ist eine Muta oder ein Zischlaut, z. B. *κτ*, *πτ*, *στ*, *σκ*, *χθ*, *φθ*, *γγ*, *ξ*, *ψ*, *ζ*.

II. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste eine Muta, z. B. *γλ*, *βλ*, *γρ*, *κρ*, *τρ*.

III. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste ein Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. *σρ*, *σμ*, *μν*, *λλ*, *ρρ*.

I. Ist der zweite Consonant eine Muta oder ein Zischlaut, so gilt die Silbe trotz ihres kurzen Vocals als rhythmische Länge (*θέσει μακρά*), z. B. *ἔκτεινα*, *πέπτωκα*, *ἐπὶ πτόλιν*, *ἄγγελος*.

Hierher gehören auch die Fälle, wo einer der Doppelconsonanten ζ, ξ, ψ auf einen kurzen Vocal folgt: *ἔξεσται*, *ἐπὶ ξεστοῖσι τραπέζαις*.

Vernachlässigung dieser Position findet sich in den homerischen Gedichten bei folgenden mit *σκ* und ζ anlautenden Wörtern: *Σκάμανδρος* (*Σκαμάνδριος*) *B* 465. 467, *E* 77 und sonst (auch Hesiod. Theog. 345), *σκέπαρνον* ε 237, ι 391, *Ζάκυνθος* *B* 634 und öfter, *Ζέλεια* *B* 824, *Δ* 103. 121; Hesiod. Op. 589 bei *σκίῃ*; Pindar Nem. 7, 61 bei *σκοτεινός*. Die aus Homer *B* 537, *I* 382, δ 127. 229, ξ 286 angeführten Fälle, wo die erste Silbe in *Ἱστίαια*, die zweite in *Αἰγυπτίῃ* von manchen als Kürze gemessen wird, gehören nicht hierher, da in diesen Wörtern das ι halbconsonantisch zu sprechen ist (s. Hartel, Hom. Stud. III, 18).

II. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste eine Muta, so ist die Silbe mit kurzem Vocale eine *κοινή* (s. S. 100), d. h. der Dichter kann sie willkürlich als Länge oder als Kürze gebrauchen. Doch ist mit dieser allgemeinen Bemerkung die Sache nicht erledigt, sondern eine genauere Berücksichtigung mehrerer Factoren erforderlich. Es kommt nämlich auf viererlei an:

1. auf die Beschaffenheit der Liquida, 2. auf die Lautstufe der Muta, 3. auf die Stellung der beiden Consonanten im Inlaute oder im Anlaute des Wortes, 4. auf Dichtart und Dialekt.

1. Von den Liquiden ist ρ der rhythmischen Kürze am geneigtesten, etwas weniger λ, am wenigsten ν und μ*).

2. Von den Muten sind die Tenues und die Aspiratae der Kürze gleich geneigt, dagegen begünstigt die Media die Länge.

3. Stehen die beiden Consonanten im Anlaute des folgenden Wortes, so wird die voraufgehende kurzvocalische Silbe weniger leicht zu einer rhythmischen Länge, als wenn sie im Inlaute stehen.

4. Die Epiker, die Elegiker und Iambographen, die äolischen Dichter Alkäos und Sappho, sowie Anakreon begünstigen durchaus die Langmessung der betreffenden Silbe; die attischen Dramatiker hingegen begünstigen die Messung als Kürze; Pindar und die übrigen chorischen Lyriker nehmen ihren Standpunkt zwischen Homer und den Dramatikern in der Mitte.

---

*) Vgl. Hephaest. p. 8 W. *φησὶ δὲ ὁ Ἡλιόδωρος τὸ μ ἐπιφερόμενον ἀφώνῳ ἧττον τῶν ἄλλων ὑγρῶν κοινὰς ποιεῖν ἐν τοῖς ἔπεσι συλλαβάς.*

a) Von allen griechischen Dialekten ist der ionische am weichsten. Damit hängt es sicherlich zusammen, wenn der epische Dichter an Consonantenverbindungen gleichsam Anstoss nimmt, während sie der attische mit Leichtigkeit überwindet: dem Sprachgefühle des Ioniers erscheinen Doppelconsonanzen, die für den Attiker die Kürze der Silbe nicht beeinträchtigen, gewichtig genug, um ihr den rhythmischen Werth einer Länge zu geben. Die leichtesten von allen Consonantenverbindungen sind die einer Muta mit folgendem *ϱ* oder *λ*; nur vor diesen am wenigsten Zeit für die Aussprache fordernden Verbindungen kann sich der ionische Dichter entschliessen die kurzvocalische Silbe als Kürze gelten zu lassen, aber ungleich häufiger gibt er ihr auch in diesem Falle die Geltung einer Länge. Homer gebraucht eine Silbe mit kurzem Vocal, auf welchen Muta und Liquida folgt, regelmässig als Länge, mögen diese beiden Consonanten im Inlaute des Wortes stehen oder den Anlaut eines folgenden bilden. Ausnahmen von dieser Regel finden sich nur bei Muta mit *ϱ* oder *λ* und sind im Inlaute des Wortes sehr selten*), etwas zahlreicher allerdings, wenn Muta und Liquida im Anlaut eines neuen Wortes stehen, aber auch in diesem Falle nicht sehr häufig und fast ganz auf die erste Kürze des (3., 5., seltener 1. und 2.) Daktylus beschränkt**), und besonders bei iambischem Wortanlaut wie *Κϱόνου*, *Κϱονίων*, *πϱοσηύδα*, *πϱοκείμενα*, *δϱάκων*, *ϑϱόνῳ*, *βϱοτῶν*, *βϱοτοῖσι*. — Von den beiden Liquiden *ϱ* und *λ* ist die erstere leichter mit vorhergehender Muta zu sprechen als die letztere, und so lässt sich bemerken, dass Homer bei Muta mit *λ* seltener die Position vernachlässigt als bei Muta mit *ϱ*; insonderheit bildet bei ihm Media mit *λ* stets Position, während Media mit *ϱ* zuweilen — wenigstens *δϱ* und *βϱ* — die Kürze der Silbe bestehen lässt. Eine Verbindung aber der Muta mit den Liquiden *ν* oder *μ* erscheint dem epischen Dichter zu gewichtig, als dass die kurz-

---

*) *Ἀλλόϑϱοος*, *ἀλλότϱιος*, *Ἀμφιτϱύων*, *Ἀφϱοδίτη*, *Πάτϱοκλε*, *πϱοσέκλινε*, *τειχεσιπλῆτα*, *πϱωτόπλοον*, *ἀμφίβϱοτος*, *ἀμφιδϱυφής*, *ἀλλοπϱόσαλλος*, *δακϱυπλώειν*, *πϱοτϱέποντο*, *πϱοτϱαπέσϑαι*, *τετϱάκυκλον* (Ω 324), *ἐπιφϱάσσει*, also meist Composita.

**) *Ὣς οἱ μὲν τοιαῦτᾰ πϱὸς ἀλλήλους ἀγόϱευον* und
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτεϱόεντᾰ πϱοσηύδα
ἧκᾰ πϱὸς ἀλλήλους . . .
εἰ δέ τις ἐστῐ βϱοτῶν . . .

In vielen dieser Fälle hindert die Cäsurpause das Verbinden der Muta mit dem vorhergehenden Vocale.

vocalische Silbe, auf welche sie folgen für kurz gelten könnte. Hesiod allerdings hat auch bei Muta mit ν die rhythmische Kürze geduldet (Op. 567 ἀκρŏκνέφαιος und 319 ἔτικτĕ πνέουσαν).

Homers Weise die Muta c. liquida zu behandeln wird auch von den älteren Elegikern und Iambographen befolgt. Diese (Archilochos, Kallinos, Mimnermos) haben die Verkürzung nur selten und nur vor anlautender Muta c. liquida, aber auch hier nur, wenn die Liquida ρ ist. In der Mitte des Wortes ist Längung die Regel. — Die späteren (Solon, Xenophanes, Theognis, Simonides) haben die Kurzmessung nicht gerade selten, besonders in Zusammensetzungen, aber die Längung ist viel häufiger. — Die jüngsten Elegiker (Ion, Euenos, Dionysios, Kritias) scheuen die Kurzmessung auch im Wortinnern nicht und haben sie selbst vor Muta mit λ und mit ν*).

Die im epischen Metrum gehaltenen Partien des Dramas befolgen nicht die Normen Homers, sondern die für den dramatischen Dialog geltenden.

Auch die Epiker der alexandrinischen Zeit und der ersten nachchristlichen Jahrhunderte behandeln Muta c. liquida im Wesentlichen wie die Attiker**).

Bei Nonnos***) aber wirkt Muta c. liquida im Inlaute des Wortes fast durchgängig Position, jedoch bei zweisilbigen Wörtern nur in der Vershebung. Correption tritt nur in solchen Wörtern ein, welche sie auch bei Homer zulassen. — Im Anlaute eines Wortes dagegen wirkt bei ihm Muta c. liquida Position nur in der 1., 2. und 4. Hebung, nicht aber in der Senkung. Correption tritt ein nach der ersten Kürze des 3., 5., 1., zuweilen des 2. Fusses, und bei der bukolischen Cäsur, jedoch nur vor Eigennamen.

b) Die attischen Dramatiker†) weichen von dem homerischen Gebrauche aufs merklichste ab, nicht als hätten sie eine neue Behandlungsweise des sprachlichen Rhythmizomenon nach eigenem Belieben erfunden und eingeführt, sondern offenbar im engen Anschluss an die seit alter Zeit in der attischen Volksdichtung der Demeter- und Dionysosfeste übliche Weise. Der attische ῥυθμοποιός wird von Anfang an von einem anderen Sprach-

*) C. Goebel, De correptione attica. Argent. 1876.

**) Ueber Callimachus vgl.: Fr. Beneke, De arte metr. Callimachi. Argent. 1880, p. 27 ff. G. Heep, Quaestiones Callimacheae metricae. Bonn 1884, p. 31 ff.

***) A. Scheindler, Quaestiones Nonnianae. Brünn 1878.

†) J. Rumpel, Quaestiones metr. I. II. Insterburg 1865. 66.

gefühle geleitet, als der ionische, er besitzt für die Bewältigung der Consonantengruppe Muta c. liquida eine grössere Leichtigkeit und Energie, und die Mutae mit ν und μ machen ihm keine wesentlich grössere Schwierigkeit, als dieselben mit λ und ϱ.

Wir behandeln zunächst — mit Ausschluss der Verbindung einer Media mit λ und mit ν — nur die Tenues und Aspiratae mit folgender Liquida, also πλ φλ, κλ χλ, τλ ϑλ, κμ χμ, τμ ϑμ, πν φν, κν χν, πϱ φϱ, κϱ χϱ, τϱ ϑϱ. Vor diesen Consonantengruppen wird 1) auslautende kurzvocalische Silbe immer als Kürze gemessen*), 2) an- und inlautende kurzvocalische Silbe viel häufiger als Kürze denn als Länge; 3) beim Augment, bei der Reduplication und in der Schlusssilbe des ersten Gliedes eines Compositums ist die Längung verhältnissmässig selten, die Kürze das bei weitem gewöhnlichere**). Die Längung beschränkt also sich auf den Inlaut uncomponirter Wörter und selbständiger Wortglieder der Composita, aber auch innerhalb dieses engen Gebietes ist die βϱαχεῖα häufiger als die ϑέσει μακϱά, besonders bei den Komikern***).

Die Mediae (β, γ, δ) stehen in ihrer Verbindung mit ϱ den Tenues und Aspiratae gleich, dagegen mit den Liquidae λ, μ, ν wirken sie positionsbildend und zwar stets γμ δμ, γν δν, fast ausnahmslos aber auch βλ und γλ. Die Ausnahmen für βλ im Inlaute sind βῦβλον bei Aesch. Suppl. 761, ἀμφῐ̈βλητα Eurip. fr. 698 und die augmentirten Formen von βλαστάνω (ἔ̈βλαστον) bei Soph. Phil. 1311, El. 440, O. C. 533, fr. 491. 518, Eur. Med. 1256. Im Auslaut stehender Vocal bleibt kurz vor βλ bei Aesch. Suppl. 317, Soph. O. R. 717, O. C. 697, El. 1060. 1081 (überall Ableitungen von dem Stamme βλαστ-), vor γλ bei Aesch. Pers. 591, Ag. 1629, Eur. El. 1014 (überall γλῶσσα).

---

*) Die wenigen Ausnahmen Eurip. Iph. A. 1579 ἵνᾱ πλήξειεν, fr. 406, 2 ὅτῑ πλείστας, Alc. 542 παρᾰ κλαίουσι, El. 1058 ἄρᾱ κλύουσα, Aesch. Pers. 782 νέᾱ φρονεῖ, Eur. fr. 415, 4 ᾰ κρύπτειν, fr. 643, 1 παρᾰ κρητῆρα, Iph. A. 636 διᾰ χρόνου, 1366 τί χρὴ δρᾶν, fr. 707 τί χρῆν beruhen auf Textverderbniss und sind grösstentheils schon berichtigt.

**) Rumpel II, p. 17 berichtigt Porsons Note zu Eurip. Orest. 64 dahin: Vocabula composita, si in ipsam iuncturam cadit productio apud tragicos, tricies quinquies leguntur; maiore parsimonia in augmentis producendis utuntur, id quod fit ... quinquies decies. Maior autem licentia est, ubi praepositio voci coniungitur, duodeciens enim extat productio.

***) Die wenigen zum Theil aus Tragikern stammenden Beispiele der Längung bei Aristophanes s. bei Rumpel I, p. 2 adn. 2.

Was den Gebrauch der Tragiker im Einzelnen betrifft, so meiden Aeschylus und Sophokles die Längung im Wortschluss mehr als Euripides und lassen sie im Innern des Wortes seltener zu als dieser und in der deutlichen Absicht Auflösung der Hebung zu meiden; Euripides dagegen wendet zwar Längung häufiger an als jene, aber er meidet die Kurzmessung keineswegs und scheut sich selbst nicht sie in Verbindung mit der Auflösung eintreten zu lassen. Vgl. C. Goebel, De correptione attica. Argent. 1876, p. 48 f.

c) Pindar und die übrigen Vertreter der chorischen Lyrik, welche, soweit wir aus ihren kargen Fragmenten zu ersehen vermögen, hierin mit ihm übereinstimmen, tragen dem positionsbildenden Einflusse von Muta cum liquida viel mehr Rechnung als die Tragiker, aber viel weniger als Homer. Bei ihnen gilt die kurzvocalische Silbe vor Muta mit λ, μ, ν, ϱ viel häufiger als *θέσει μακρά* denn als Kürze, man kann sagen doppelt so häufig; nur im Auslaut des Wortes ist das Verhältniss ein günstigeres für die *βραχεῖα*, obgleich auch hier die Langmessung überwiegt. Innerhalb dieser Schranken aber verfährt Pindar mit grosser Freiheit, so dass er nicht blos vor den Muten mit ϱ und mit λ, sondern auch vor ihnen mit ν und mit μ die Kurzmessung zulässt, wie die Dramatiker, mehrmals selbst vor einer Media mit λ (vor γλ 9mal unter 56 Fällen, vor βλ 5mal unter 10), ja sogar, was nicht einmal bei den Tragikern sich findet, vor δμ (Pyth. VIII, 47 *Κάδμου*) und δν (Pyth. X, 72 *κέδναί*). Nie aber tritt Kurzmessung ein vor γμ und χμ. — Zu bemerken ist dabei, dass die daktylo-epitritischen Dichtungen häufiger die Langmessung haben, die logaödischen und päonischen sich mehr dem Gebrauche der Attiker nähern*).

III. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste ein Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. *ἑσμός*, *μάσλης*, *ἀμνός*, so tritt die Langmessung für die voraufgehende Silbe ein (s. Hephaest. p. 7). Blos in folgenden Fällen findet Kurzmessung statt:

1. In der bei den dorischen Dichtern statt *ἐσθλός* üblichen Form *ἐσλός* kann die erste Silbe als rhythmische Kürze dienen, so dreimal bei Pindar Ol. II, 19, Pyth. III, 66, Nem. IV, 95, während sie sonst bei ihm als Länge gemessen wird.

2. Vor folgendem μν behält die kurzvocalische Silbe bei

---

*) Vgl. B. Breyer, Analecta Pindarica. Vratisl. 1880, p. 44 ff.

dorischen, attischen und alexandrinischen Dichtern bisweilen die Geltung einer Kürze (Hephaest. p. 5), so im Wortauslaute Eurip. Iph. A. 68 *θυγατρὶ μνηστήρων*, 852 (847) *δεινὰ· μνηστεύω*, Kratin. Panept. fr. 3 *ἐπιλήσμοσι μνημονικοῖσι*, Callim. fr. 27 ὁ *Μνησάρχειος*; im Inlaute Epicharm. fr. 69 *εὔυμνος*, Aesch. Ag. 990 *ὑμνῳδεῖ*, 1459 *πολύμναστον*, Eurip. Bacch. 71 *ὑμνήσω*.

D. Kurzer Vocal vor Einem Consonanten*).

1. In der Endsilbe des Wortes.

Die Endsilbe eines Wortes ist entweder eine geschlossene- wenn zu dem Vocale desselben noch ein den Wortauslaut bildender Consonant tritt, oder eine offene, wenn der Vocal selbst den Wortauslaut bildet.

a) Um zu bestimmen, in wie weit geschlossene kurz, vocalische Endsilben vor folgendem Vocal als Längen gebraucht werden, sind vorweg diejenigen Fälle auszusondern, wo entweder der Vocal der Endsilbe ursprünglich ein langer war, also dieser, wenn die Silbe als rhythmische Länge gebraucht wird, nur in sein altes Recht wieder eintritt, oder das folgende Wort ursprünglich einen consonantischen Anlaut hatte.

Ursprünglich langen Vocal hatten die Endsilben *ύς* und *ύν* der oxytonirten Substantiva, wie *πληθύς*, *βρωτύς*, *κλιτύς*, *ἰχθύς*, *ἰθύν*, *ἀχλύς*; ferner die Endsilben *ις* und *ιν* bei vielen Substantiven, Adjectiven und Adverbien, wie *ὄρνις*, *ἔρις*, *Θέτις*, *πάις*, *κληίς*, *Κισσηίς*, *βοῶπις*, *βλοσυρῶπις*, *γλαυκῶπις*, *θοῦρις*, *ἵππουρις*, *ἧνις*; *ἅλις*, *μόγις*, *πρίν*, *πάλιν*; die Endungen *ιν* im Dual und das Suffix *φιν* (s. Hartel, Hom. Stud. I², p. 104 ff.). Wenn also Endsilben dieser Art bei Homer oder einem der älteren Dichter als Längen gemessen werden, so wird dies nicht als Licenz gelten dürfen, sondern als Bewahrung oder Erneuerung der älteren Aussprache:

> Z 79 *πᾶσαν ἐπ' ἰθύν ἐστε μάχεσθαί τε φρονέειν τε.*
> Λ 36 *τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρώπις ἐστεφάνωτο.*
> B 348 *πρὶν Ἄργοσδ' ἰέναι πρὶν καὶ Διὸς αἰγιόχοιο.*

Consonantischen Anlaut hatten noch in der Zeit der Entstehung der homerischen Gedichte viele Wörter, welche später mit einem Vocale (mit Spiritus asper oder lenis) anlauteten, und konnten daher auf eine vorangehende geschlossene Silbe längend einwirken.

---

*) Ueber den Gebrauch des Callimachus vgl. G. Heep a. a. O. p. 24 ff.

Besonders zahlreich sind die Wörter mit dem ursprünglichen Anlaute ϝ, wie οἶκος, ἔπος, ἰδεῖν*), dessen positionsbildende Kraft sich z. B. in folgenden Versen zeigt:

α 424 δὴ τότε κακκείοντες ἔβαν οἶκόνδε ἕκαστος.
B 361 οὔτοι ἀπόβλητον ἔπος ἔσσεται, ὅττι κεν εἴπω.
π 383 οὔπω πᾶν εἴρηθ', ὅτ' ἄρ' Ἀμφίνομος ἴδε νῆα.

Aber nur das ϝ des Pronominalstammes ϝε (σϝε) konnte überall, auch in der Senkung, kurze Endsilben längen, das ϝ anderer Wörter vermochte es nur in der Vershebung, also zwar

ε 143 αὐτάρ οἱ πρόφρων ὑποθήσομαι οὐδ' ἐπικεύσω.
I 377 ἐρρέτω· ἐκ γάρ εὑ φρένας εἵλετο μητιέτα Ζεύς,

aber

A 141 νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαινᾰν ἐρύσσομεν εἰς ἅλα δῖαν.

Ausnahmen von dieser Regel sind selten, so *P* 142 Ἕκτορ εἶδος ἄριστε, *Ψ* 493 Αἶαν Ἰδομενεῦ τε, *γ* 472 οἶνον οἰνοχοεῦντες, *θ* 169 ἄλλος μὲν γὰρ εἶδος, *θ* 215 εὖ μὲν τόξον οἶδα, *κ* 190 und *ρ* 78 ὦ φίλοι, οὐ γὰρ ἴδμεν.

Anlautendes σ wirkt hin und wieder positionsbildend bei Homer und Hesiod im Verbum ἔχειν: *K* 264 θαμέες ἔχον, *E* 752 κεντρηνεκέας ἔχον = *Θ* 396, *Σ* 580 ἐρύγμηλον ἐχέτην, *Λ* 51 βέλος ἐχεπευκές = *Δ* 129, *Γ* 49 γὰρ ἔχον. Hesiod. Sc. 369 ἐπιπειθόμενος ἐχέμεν. Vgl. Hartel Hom. Stud. I², 114. Rzach Hesiod. Unters. p. 24.

Ursprüngliches Jod wird im Anlaute des vergleichenden ὡς angenommen von Curtius, Etym. p. 602 f. u. A. und zur Erklärung der Längung kurzer Endsilben benutzt in Fällen wie ἀθάνατος ὥς, ἠέλιον ὥς, συὸς ὥς, βόες ὥς, doch sehen Andere ϝ für den ursprünglichen Anlaut an; ebenso auch bei ἵεσθαι. Vgl. Curtius Etym. p. 604 und G. Meyer Gr. Gr. p. 193.

Anlautendes Vau (ϝ) wird bei den äolischen Dichtern ebenso wie bei Homer positionsbildend gebraucht, z. B. Alc. 11 ἄτερ ϝέθεν, Sapph. 117 τὸν ϝὸν παῖδα, fr. adesp. 31 B. ὀψόμενος ϝελέναν. Bei den Elegikern und Iambographen aber hat es diese Kraft eingebüsst. Bei Pindar liegt nur ein zweifelhaftes Beispiel vor: Isthm. V, 42 αὔδασε τοιοῦτον ϝέπος. Vgl. Hartel Hom. Stud. III, 57. 83.

Während in den bisher besprochenen Fällen die Längung geschlossener kurzer Endsilben sprachliche Gründe hatte, erklärt

*) Verzeichnisse bei Kühner Gr. Gr. I, § 18. Hartel Hom. Stud. III, 62 ff. G. Meyer Gr. Gr. p. 211 und anderwärts.

sich die Verwendung solcher Silben als rhythmischer Längen an zahlreichen Stellen der epischen Dichtungen durch die kleine Pause, welche mit der Cäsur des Verses verbunden ist, zumal wenn sich zu ihr eine stärkere Interpunction gesellt. Die kurze Silbe wird in diesem Falle nicht zur Länge, sondern dient nur als Ersatz der Länge, gerade wie sie am Vers- und Periodenschluss die Länge ersetzen kann, indem die Zeit, während deren die Stimme ruht, für den Rhythmus mit in Anrechnung gebracht wird.

Am häufigsten treten kurze Endsilben für Längen ein in der Hebung des dritten Fusses des Hexameters vor der Penthemimeres, z. B.

Α 153 δεῦρο μαχησόμενος· ἐπεὶ οὔ τί μοι αἴτιοί εἰσιν.
Β 71 ᾤχετ' ἀποπτάμενος· ἐμὲ δὲ γλυκὺς ὕπνος ἀνῆκεν.
Ξ 11 χαλκῷ παμφαῖνον· ὁ δ' ἔχ' ἀσπίδα πατρὸς ἑοῖο.

Demnächst in der zweiten und vierten Hebung vor der Trithemimeres und Hephthemimeres:

Α 244 χωόμενος, | ὅ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.
Χ 198 πρὸς πεδίον· | αὐτὸς δὲ ποτὶ πτόλιος πέτετ' αἰεί.
Γ 24 εὑρὼν ἢ ἔλαφον κεραὸν | ἢ ἄγριον αἶγα.

Seltener in der fünften Hebung:

Α 85 θαρσήσας μάλα εἰπὲ θεοπρόπιον | ὅτι οἶσθα.

Im elegischen Verse findet sich dieser Gebrauch am Schlusse des ersten Gliedes, jedoch nur selten*), z. B. Theogn. 2

λήσομαι ἀρχόμενος οὐδ' ἀποπαυόμενος.

Die Verwendung einer geschlossenen kurzen Endsilbe als rhythmischer Länge an Stellen, wo der Einschnitt des Verses eine kleine Unterbrechung herbeiführt, ist aus der epischen und elegischen Dichtung auch in die Lyrik übergegangen. Wir finden sie bei Pindar im episynthetischen wie im logaödischen Metrum an mehreren, freilich zum Theil zweifelhaften Stellen (s. Th. Bergk zu Pind. Pyth. III, 6):

Ol. VI, 28 πρὸς Πιτάναν δὲ παρ' Εὐρώτα πόρον δεῖ σάμερον ἐλθεῖν ἐν ὥρᾳ.
(Boeckh: σάμερόν μ'.)

Ol. VI, 103 δέσποτα ποντόμεδον, εὐθὺν δὲ πλόον καμάτων,
wo Boeckh ποντομέδων will.

Pyth. III, 6 τέκτονα νωδυνίας ἅμερον γυιαρκέος Ἀσκλαπιόν.
(Hermann: νωδυνιᾶν — γυιαρκέων.)

*) Häufig dagegen bei Gregor v. Nazianz und einigen anderen späteren.

Pyth. IV, 184 τὸν δὲ παμπειθῆ γλυκὺν ἡμιθέοισιν πόθον | ἔνδαιεν Ἥρα.
Pyth. XI, 38 ἦ ῥ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσίπορον τρίοδον ἐδινήθην.
Nem. I, 69 ἔνεπεν· αὐτὸν μὰν ἐν εἰρήνᾳ τὸν ἅπαντα χρόνον ἐν σχερῷ.

Bei den attischen Dramatikern wird die kurze Endsilbe mit Consonantschluss nur sehr selten als Ersatz der Länge gebraucht, auch bei ihnen nur in der Hebung und wo eine kleine Stimmpause die Differenz ausgleicht, insbesondere beim Personenwechsel und am Ende des metrischen Kolons; z. B. in anapästischen Hypermetra:

Soph. Ant. 932 ΚΡ. κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ.
ΧΟ. οἴμοι θανάτου . . .
O. C. 139 ΟΙ. τὸ φατιζόμενον.
ΧΟ. ἰώ, ἰώ.
Eur. Med. 1396 ΜΗ. οὔπω θρηνεῖς. μένε καὶ γῆρας.
ΙΑ. ὦ τέκνα φίλτατα.

Im dochmischen Metrum:

Aesch. Eum. 149 ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλει.

Vgl. Seidler, de vers. dochm. p. 80*.

b) Offene Endsilben mit kurzem Vocale erscheinen vor einfachem consonantischen Anlaute bei Homer an solchen Stellen, wo das Metrum eine Länge fordert, meist nur in der Vershebung*), in folgenden Fällen:

Erstens vor Wörtern, welche ursprünglich mit zwei Consonanten anlauteten, insbesondere mit ϝρ, σρ, σϝ, σν, σμ, σλ, δϝ, λϝ, indem diese Doppelconsonanz positionsbildend wirkt.

ϝρ war der ursprüngliche Anlaut bei ῥήγνυμι und verwandten Wörtern wie ῥηκτός, ῥηγμίν, ῥῶγες, ῥωγαλέος, bei ῥίζα, ῥαδινός, ῥοδανός, ῥάκος, ῥέζω, ῥεῖα, ῥηίδιος, ῥόπαλον, ῥάβδος, ῥητός, ῥηθείς und verwandten, bei ῥινός, ῥιπή, ῥίον, ῥυμός, ῥυσός, ῥυτήρ, ῥύεσθαι u. a.

Daher erklären sich Messungen wie

Μ 198 τεῖχός τε ῥήξειν καὶ ἐνιπρήσειν πυρὶ νῆας.
Λ 846 νίζ' ὕδατι λιαρῷ, ἐπὶ δὲ ῥίζαν βάλε πικρήν.
Θ 148 ἢ ὅτι ποσσίν τε ῥέξῃ καὶ χερσὶν ἑῇσιν.
Θ 179 ἵπποι δὲ ῥέα τάφρον ὑπερθορέονται ὀρυκτήν.
Φ 445 μισθῷ ἔπι ῥητῷ· ὁ δὲ σημαίνων ἐπέτελλεν.
μ 46 ἀνδρῶν πυθομένων· περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν.

*) Wo diese Verlängerung in der Senkung eintritt, was im Ganzen nur siebenmal geschieht (ν 438, ρ 198, σ 109 πυκνὰ ῥωγαλέην, Ε 358, Φ 368, Χ 91 πολλὰ λισσόμενος, Ω 755 πολλὰ ῥυστάζεσκεν), scheint die ursprüngliche Naturlänge des neutralen α mitgewirkt zu haben.

σρ war der Anlaut von *ῥέω*, *ῥόος* und anderen Ableitungen derselben Wurzel, von *ῥίς*, *ῥύπος*, *ῥυπάω*, *ῥωπήιον* (vgl. G. Meyer Gr. Gr. § 164); daher die Messungen:

Σ 402 ἐν σπῆι γλαφυρῷ· περὶ δὲ ῥόος Ὠκεανοῖο.
Μ 159 ὥς τῶν ἐκ χειρῶν βέλεᾰ ῥέον . . .
Ξ 467 τοῦ δὲ πολὺ προτέρη κεφαλὴ στόμα τε῀ ῥινές τε.
ζ 93 αὐτὰρ ἐπεὶ πλῦνάν τε κάθηράν τε῀ ῥύπα πάντα.
Φ 559 Ἴδης τε κνημοὺς κατά τε῀ ῥωπήια δύω.

Mit *σϝ* lautete ursprünglich der Pronominalstamm *σϝε-* an (*ἕο*, *οἷ*, *ἕθεν*, *ἕ*, *ὅς*), ebenso *ἑκυρός* und zahlreiche in der späteren Sprachentwickelung mit blossem *σ* beginnende Wörter (G. Meyer § 222. 248, Hartel I², 75); daher waren Messungen möglich wie:

Γ 172 αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι, φίλε ἑκυρὲ δεινός τε.
Ρ 463 ἀλλ' οὐχ ᾕρει φῶτας ὅτε σεύαιτο διώκειν.
Τ 261 Πηλείδης δὲ σάκος μὲν ἀπὸ ἕο χειρὶ παχείῃ.
ι 293 ἔγκατά τε σάρκας τε . . .

Der Anlaut *σν* ist als ursprünglich nachweisbar für *νεῦρον*, *νευρή*, *νιφάς*, *νιφόεις*, *νυός*, *νότος*, *νότιος* (s. G. Meyer § 247); daher die Messungen:

Δ 118 αἶψα δ' ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμει πικρὸν ὀιστόν.
Μ 278 τῶν δ' ὥστε νιφάδες χιόνος πίπτωσι θαμειαί.
Ω 166 θυγατέρες δ' ἀνὰ δώματ' ἰδὲ νυοὶ ὠδύροντο.
Λ 811 σκάζων ἐκ πολέμου· κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἱδρώς.

Die ursprüngliche Lautgruppe *σμ* im Anlaute kommt zur Geltung in den Wörtern *μοῖρα* (L. Meyer I, 697) und *μάστιξ* (Vaníček, Et. Wtb. 1041), z. B. *Π* 367 *οὐδὲ κατὰ μοῖραν* und öfter, *Ε* 840 *λάζετο δὲ μάστιγα.*

σλ in *λήγω* (Brugmann, Gr. Gr. 26):

Ι 191 δέγμενος Αἰακίδην, ὁπότε λήξειεν ἀείδων.

δϝ war der alte Anlaut in *δεῖσαι*, *δέος*, *δειλός*, *δεινός*, *Δεῖμος*, *δεῖμα* und anderen Ableitungen der Wurzel *δι-*. Daher wird gemessen:

ι 236 ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ'.
Ε 817 οὔτε τί με δέος ἴσχει ἀκήριον οὔτε τις ὄκνος.

Ebenso erklärt sich bei *δήν*, *δηθά*, *δηρόν* die positionsbildende Kraft des *δ* aus der ursprünglichen Gruppe *δϝ* im Anlaut (Curtius, Etym. p. 572):

ζ 33 ἐντύνεαι, ἐπεὶ οὔ τοι ἔτι δὴν παρθένος ἔσσεαι.

Bei *λίς* aus der Verbindung *λϝ* (Curtius, Etym. p. 367):

Ρ 109 ἐντροπαλιζόμενος ὥς τε λὶς ἠυγένειος.

Zweitens werden offene kurzvocalische Endsilben oft lang gemessen vor Wörtern mit einfachem liquiden Anlaute, indem die Liquidae infolge ihres volleren Lautes die Kraft einer Doppelconsonanz geltend machen (s. Hartel, Hom. Stud. I[2], 40). Am häufigsten ist dies der Fall bei *μέγας* und seinen Ableitungen und Zusammensetzungen wie *μέγεθος*, *μέγαρον*, *μεγαλίζομαι*, *μεγάθυμος*, *μεγαλήτωρ*, besonders in Verbindungen wie *ἐνὶ μεγάρῳ*, *ἀνὰ μέγαρα*, *κατὰ μέγαρα*, *καλή τε μεγάλη τε*, *εἶδός τε μέγεθος τε*. Aber auch viele andere mit einer Liquida anlautende Wörter, bei denen ein zweiter Consonant vor oder nach derselben nicht nachweisbar ist, wirken in dieser Weise positionsbildend, so *λαπάρη*, *λίσσομαι*, *λιταί*, *λιτανεύω*, *λείβω*, *Λητώ*, *λιγύς*, *λιγυρός*, *λιαρός*, *λιπαρός*, *λίθος*, *λωτός*, *λόφος*, *λέκτρον*, *μαζός*, *μαλακός*, *μάλα*, *μάρπτω*, *μείων*, *μελίη*, *μή*, *μήτηρ*, *μιαρός*, *μινύθω*, *μόθος*, *μέλος*, *νέφος*, *νεφέλη*, *νημερτής*, *νεύω*, *νύμφη*, *νύσσα*, *νῦν* u. a. m. (s. La Roche, Hom. Unters. p. 49 ff.).

Drittens erklärt sich die Verwendung einer kurzen offenen Endsilbe vor einfachem Consonanten als Länge aus der Natur des Vocals derselben, wenn dieser ursprünglich lang war und erst später zu einer Kürze herabgesunken ist. Es gilt dies namentlich von dem *ι* des Dativs der Wörter der dritten und dem *α* des Nominativs und Accusativs Pluralis der Neutra der zweiten Declination. Mit langem *ῑ* erscheinen *Ἄϊδι* *Ψ* 244, *κρατεῖ* *Η* 142, *λίθακι* *ε* 415, *σάκεϊ* *Φ* 241. *Θ* 267, *νηΐ* *ι* 194. *κ* 444, *Ὀδυσσῆι* *Ι* 180. *ω* 309, *πτόλεϊ* *Ρ* 152, *σθένεϊ* *Ο* 108, *ὑπερμένει* *Β* 116. *Ι* 23. *Ξ* 69, *Ἀχιλλῆι* *Ω* 119. 147. 176. 196 u. a. Mit langem *α*: *ῥωγαλέᾱ* *ξ* 343. *ν* 435, *ὀπταλέᾱ* *μ* 396, *πορφυρέᾱ* *κ* 353, *ὁπόσσᾱ* *Ω* 7, *ἐτεά* *ν* 285, *ἄσπαρτᾱ* *ι* 109, *φλόγεα* *Ε* 745. *Θ* 389 u. a. Vgl. Hartel, Hom. Stud. I[2], 56 ff. 60 ff. G. Meyer, Griech. Gramm. § 347 (345) u. 368 (366).

Viertens gestattete sich die homerische Dichtung ebenso wie für die geschlossene auch für die offene kurze Endsilbe die Freiheit, sie statt einer Länge in der Vershebung vor einer der Hauptcäsuren des Verses zu verwenden, zumal wenn sich mit dieser eine stärkere Interpunction verbindet, wie

Ε 359 *φίλε κασίγνητε, | κόμισαί τέ με δός τέ μοι ἵππους.*
Χ 303 *πρόφρονες εἰρύατο, | νῦν αὖτέ με μοῖρα κιχάνει.*
Φ 474 *νηπύτιε, | τί νυ τόξον ἔχεις ἀνεμώλιον αὔτως;*

Die nachhomerischen Epiker haben alle diese bei Homer vorgefundenen Arten der Längung der Kürze oder ihrer Verwendung

als Länge in grösserem oder geringerem Grade festgehalten, namentlich schliesst sich Hesiod fast durchaus an den homerischen Gebrauch an; die jüngeren Dichter gehen zum Theil über die dort gezogenen Schranken in Bezug auf die positionsbildende Kraft der anlautenden Liquida hinaus. Aber allmählich schwindet infolge des oben S. 98 erwähnten Verwitterungsprocesses der Endsilben auch die Verwendung derselben als Längen vor liquidem oder ursprünglich doppelconsonantischem Anlaut immer mehr.

Bei Pindar wird eine kurze offene Endsilbe nur noch vor ῥ im Anlaut des folgenden Wortes gelegentlich als Länge gemessen, so Pyth. I, 45 *μακρὰ δὲ ῥίψαις*. Nem. V, 13 *τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου.* ib. 50 *μηκέτι ῥίγει.* VIII, 29 *ἕλκεα ῥῆξαν πελεμιζόμενοι*; dagegen findet sich vor ῥ die Kürze gewahrt Nem. I, 68 *ὑπὸ ῥιπαῖσι.* Pyth. II, 73 *καλός· ὁ δὲ Ῥαδάμανθυς εὖ.*

Die attischen Dramatiker geben einer offenen Endsilbe vor folgendem anlautenden ῥ häufig die Geltung einer rhythmischen Länge, besonders in der Vershebung, aber auch in der Senkung, und zwar hat die ältere Komödie (Meineke, Hist. crit. com. p. 70) niemals die Messung als Kürze angewendet, die Tragödie mindestens häufiger die Langmessung*).

Aesch. Eum. 190 *ὑπὸ ῥάχιν παγέντες. ἆρ' ἀκούετε;*
Soph. O. R. 847 *τοῦτ' ἐστὶν ἤδη τοὔργον εἰς ἐμὲ ῥέπον.*
Ant. 318 *τί δὲ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου;*
Eur. Suppl. 94 *ξένους θ' ὁμοῦ γυναῖκας, οὐχ ἕνα ῥυθμόν.*
Arist. Ran. 1059 *μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν.*

Dagegen:

Aesch. Prom. 713 *χρίμπτουσᾰ ῥαχίαισιν ἐκπερᾶν χθόνα.*
992 *πρὸς ταῦτᾰ ῥιπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ.*

Vgl. Aesch. Sept. 91. 824, Choeph. 315, Eum. 789, Soph. O. R. 72. 1247.

Das einfache ῥ — denn an ein ϝρ wie bei Homer und Pindar ist ja bei den Attikern nicht zu denken — muss also bei ihnen im Anlaute einen energischeren Consonantenlaut gehabt haben, als das mit einer vorausgehenden Muta verbundene, welches mit dieser zusammen nur selten die vorausgehende Kürze zur Länge verstärkt.

---

*) Vgl. Rumpel, Philol. XXV, p. 477; doch sind dessen Zusammenstellungen und Zählungen mit Vorsicht zu benutzen; z. B. gehört O. C. 1724 *τί ῥέξομεν* zu den unentschiedenen Fällen, Phil. 1191 desgleichen; auch Sept. 105 ist nicht unbedingt beweisend, ebenso wenig Ag. 389 (407).

2. Im Anlaute oder Inlaute des Wortes.

Wenn eine Silbe mit kurzem Vocale im Anlaute oder Inlaute des Wortes vor einem Consonanten als Länge gemessen wird, was in der Regel nur in der Vershebung vorkommt, so wird dies auch heute noch in vielen Fällen, namentlich wenn drei oder mehr als drei Kürzen aufeinanderfolgen, als „rein metrische Dehnung“ angesehen und behauptet, der Dichter, zumal der epische, habe sich die Freiheit genommen, eine derselben an Stelle einer langen zu verwenden*). Mit Recht bemerkt gegen diese Auffassung O. Knös, De digamma hom. p. 259: „Haec explicandi ratio — minimam sapere videtur vel doctrinae elegantiam vel ingenii subtilitatem, quam ob causam eam indignam esse facile putaverimus, quam docti viri summo poetae addicant.“ Und in der That ergeben sich bei weitem in den meisten Fällen lautliche Erklärungsgründe für diese Messung, sei es nun dass die Quantität des Vocals auch zu der Langmessung berechtigt oder dass der nachfolgende Consonant eine Doppelconsonanz vertritt.

Auszuschliessen sind zunächst die Fälle, wo ein Genetiv auf *ου*, wie *Ἰφίτου*, *Αἰόλου*, eine Längung der kurzen Paenultima zu erfahren scheint. Schon Buttmann, Ausf. Griech. Gr. I, 186. 305 und später H. L. Ahrens, Rh. Mus. II, p. 161 f. haben erkannt, dass hier keine Verlängerung der vorletzten Silbe anzunehmen ist, sondern die Genetivformen auf oo**) herzustellen sind:

Β 118 *υἱέες Ἰφίτοο μεγαθύμου Ναυβολίδαο.*
κ 36 *δῶρα παρ' Αἰόλοο μεγαλήτορος Ἱπποτάδαο.*

Hartel, Hom. Stud. III, 12 zieht die Formen auf *οιο* vor und will diese dann mit halbvocalischem *ι̯* gesprochen wissen.

Wenn hier also die kurze Silbe zu Recht besteht, so kommt dagegen in anderen Fällen ein ursprünglich langer Vocal wieder zur Geltung, so in *διι̅πετής* und *διι̅φιλος****) *Π* 174, *Ρ* 263, *δ* 477. 581, *η* 284, hymn. in Ven. 4, *Ζ* 318, *Α* 86, *Θ* 517.

---

*) Vgl. z. B. v. Wilamowitz, Philol. Unters. VII, 323.

**) Dieselben Formen sind auch in Fällen wie *Χ* 313 (*ἀγρίου*), *Ε* 21 (*ἀδελφέου*), *Ο* 555 (*ἀνεψίου*), *Β* 731, *Ζ* 731, *Π* 120, *Ν* 788 (*Ἀσκληπίου*), *Ο* 66, *Φ* 104, *Χ* 6 (*Ἰλίου*), *Ν* 358. 635, *Ο* 670, *Τ* 242, *Φ* 294, *τ* 264, *ω* 593 (*ὁμοιίου*) herzustellen, wo ebensowenig an eine Längung der Paenultima zu denken ist.

***) Ueber *διιπετής* bemerkt G. Meyer, Gr. Gr. § 113: „Locativ eines -*ες*-Stammes ist *διι̅-* in *διι̅πετής*“.

Messungen der homerischen Poesie wie *κᾱλός*, *ἶσος*, *φθάνω*, *ἄνω*, *τίνω* und ähnliche im Gegensatze zu der attischen mit *ᾰ* und *ῐ* haben ihre etymologische Begründung, indem die Vocallänge auf Ersatzdehnung beruht; s. Curtius, Etym. 140. 378; Brugmann in Curt. Stud. IV, 98 u. Gramm. § 57. — *Φῖλος* (*Δ* 155, *E* 359, *Φ* 308) neben *φίλος* erklärt sich aus ursprünglichem *σφεjιλος*, s. Vaniček, Etym. Wtb. 1035.— Auch die mit *α* privativum zusammengesetzten Bildungen wie *ἀθάνατος*, *ἀκάματος*, *ἀνέφελος*, *ἀπάλαμος* haben die Länge der ersten Silbe nicht der Versnoth zu danken, sondern dem Ersatz für den Nasal des negativen Präfixes, der auch noch in *ἀμφασίη* *P* 695, *δ* 704 zur Geltung kommt; vgl. Curtius, Etym. p. 306.

Schwierigkeiten hat die Erklärung der Production der ersten Silbe bei Homer in den Wörtern *ἀπονέοντο* *B* 113. 283 und sonst, *ἀποπέσησιν* *ω* 7, *ἀποδίωμαι* *E* 763, *ἐπίτονος* *μ* 423 und diese werden vorläufig noch dem Gebiete der „rein metrischen Dehnung“ überlassen bleiben müssen.

Doch ist es unstatthaft jede unorganische Dehnung, welche sich die Sprache gestattet, dem Dichter als Licenz zuzuschreiben, zumal wenn die Analogie der Wortbildungen in sehr deutlicher Weise zu seinen Gunsten spricht.

Die Langmessung einer Silbe mit kurzem Vocale hat ferner auch im Inlaute vielfach ihren Grund darin, dass der nachfolgende einfache Consonant die Stelle zweier vertritt; so bei Homer und den älteren Dichtern öfters in Compositis, wenn der erste Theil mit einem Consonanten schloss, der zweite ursprünglich mit einem *ϝ* oder *σ* begann, wie *σῡνεχές* *M* 24, *ι* 74, *σῡνεχέως* Hesiod. Theog. 636, *πᾱρέχῃ* *τ* 113, *πᾱρειπών*, *πᾱρειποῦσα* *Z* 62. 337, *ἀσῡνέτημι* Alc. fr. 18, 1. Hierher dürfte auch *ἐ̄πεί*, *ἐ̄πειδή*, wo es im ersten Fuss des Hexameters als Spondeus resp. Molossus gemessen wird (*X* 379, *Ψ* 2. 279, *ϑ* 452, *φ* 25, *ω* 482), zu rechnen sein, da es aus *ἐπὶ* und *εἰ* zusammengesetzt ist; s. Curtius, Etym.[5] p. 394. Ebenso ist die Langmessung berechtigt, wenn zwar der erste Theil des Compositums vocalisch auslautet, der zweite aber ursprünglich zweiconsonantigen oder stark articulirten liquiden Anlaut hatte, wie in *ἀπενίζοντο* *K* 572, *κατανεύω* *ι* 490, *διεμοιρᾶτο* *ξ* 434, *μεταλήξαντι* *I* 299*).

---

*) Oft wird dann der betr. Consonant auch in der Schrift verdoppelt, namentlich nach dem Augment, z. B. *ἔδδεισεν*, *ἔλλαβεν* u. dgl.

Aus der Verdoppelung des liquiden Lautes in der Aussprache erklären sich wohl auch die auffälligen Messungen bei attischen Dichtern:

Aesch. Sept. 488 Ἱππομέδοντος*) σχῆμα καὶ μέγας τύπος.
ib. 532 Παρθενοπαῖος*) Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόσδ' ἀνήρ.
Soph. Ai. 510 παῖ τοῦ Φρυγίου Τελεύταντος,

und ebenso, wo es sich um σ handelt, die Messung:

Soph. fr. 785 Ἀλφεσίβοιαν*) ἣν ὁ γεννήσας πατήρ.

Vgl. G. Meyer, Gr. Gr. § 288 u. 292.

Die Langmessung einer kurzvocalischen Silbe vor einer Aspirata in Fällen wie

Μ 208 Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν.
η 119 ζεφυρίη πνείουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.
Theogn. 1099 βρόχον ἀπορρήξας· σὺ δ' ἐμῆς φιλότητος ἁμαρτών.
Hippon. fr. 49 ἣν αὐτὸν ὄφις τὠντικνήμιον δήκῃ.
Aesch. Choe. 1041 φαιοχίτωνες πᾶσαν Ἀργείων πόλιν
Arist. Eccl. 571 νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν.

ist begründet in der Natur dieser Aspirata, die sich hier in ihrer Aussprache einer Doppelconsonanz nähert: φ = πφ, χ = κχ, ϑ = τϑ, wie denn für Hesiod (fr. CLXXIV) bei Athen. XI p. 498 A ausdrücklich σκύπφον statt σκύφον bezeugt ist und bei Pind. Ol. VI, 24. II, 74 ὄκχος statt ὄχος, ὀκχέοντι statt ὀχέοντι geschrieben wird**). Vgl. H. Roscher, Curt. Stud. I, 2, 121 ff. Curtius, Etym. S. 464. 699. G. Meyer, Gr. Gr. § 210 (213).

§ 18.

Vocal im Wortauslaute vor folgendem Vocal.

Hiatus. Vocalverschmelzung.

Durch das Zusammentreffen eines vocalisch auslautenden und eines vocalisch anlautenden Wortes entsteht ein Hiatus (χασμῳδία), z. B. ἐπὶ αὐτόν, τῷ ἀγαθῷ.

Der Hiatus wurde von den Griechen als eine störende Unterbrechung (κακία***)) der sprachlichen Continuität empfunden und darum im Inlaute der metrischen Periode (Vers, μέτρον, ὑπέρμετρον) im Allgemeinen gemieden und nur in ganz bestimmten Fällen zugelassen. Dagegen ist er am Ende der Periode ohne

*) Luthmer De choriambo et ionico a minore diiambi loco positis (Dissert. Philol. Argent. VIII) p. 4 sieht darin einen Choriambus als Stellvertreter eines Diiambus.

**) So auch bei Theognis βρόκχον und bei Hipponax ὄπφις bei Bergk P. L.

***) Vgl. Studemund Anecd. Var. I p. 214 § 2.

Beschränkung gestattet, es darf also auf eine mit vocalisch auslautendem Worte schliessende Periode überall und unter jeder Bedingung eine solche folgen, welche mit einem vocalisch anlautenden Worte beginnt.

Im Inlaute der Periode erschien ein Hiatus nur da zulässig, wo ein Absetzen der Stimme eintrat, insbesondere bei einer Sinnes- oder Cäsurpause; übrigens aber wurde er durch eine völlige oder theilweise Verschmelzung der zusammenstossenden Vocale aufgehoben. Es kommt bei dieser Verschmelzung sowohl auf die Qualität als auf die Quantität der betreffenden Vocale an.

Auslautender kurzer Vocal erleidet vor folgendem vocalischen Anlaut eine Reduction seiner Dauer in dem Masse, dass er nicht mehr eine messbare Silbe bildet, und wird dementsprechend auch in der Schrift in der Regel nicht bezeichnet. Diese Behandlung, welche in einigen Fällen auch einem Diphthong widerfährt, wird in der technischen Sprache *συναλοιφή*, auch *ἔκθλιψις*, gewöhnlich aber Elision genannt.

Auslautender langer Vocal oder Diphthong wird vor vocalischem Anlaute entweder in seiner Quantität bis zur Geltung einer rhythmischen Kürze abgeschwächt, oder er verschmilzt mit ihm zu einem als rhythmische Länge geltenden Mischlaute. Jenes heisst Verkürzung oder schwacher Hiatus; dieses wird je nach der Art, wie die Verschmelzung erfolgt, mit den Namen Krasis, Synizesis oder Synekphonesis und Aphaeresis bezeichnet.

Wir werden im Folgenden zunächst von den verschiedenen Arten der Vocalverschmelzung beim Zusammentreffen im Auslaut und Anlaut handeln, nämlich 1) von der Synaloephe oder Elision, 2) von der Vocalverkürzung oder dem schwachen Hiatus, 3) von der Krasis, der Synizesis, der Aphaeresis, und dann die Bedingungen besprechen, unter denen ein wirklicher Hiatus zugelassen wird.

Scheinbarer Hiatus.

Vorerst jedoch ist zu erwähnen, dass der Zusammenstoss vocalischen Auslautes und Anlautes oft nur ein scheinbarer ist; dies ist der Fall, wenn der Anlaut der ursprünglichen Aussprache gemäss nicht wirklich ein Vocal, wie in der Schrift, sondern vielmehr ein Consonant war (scheinbarer Hiatus).

Hierher gehören die zahlreichen Fälle, wo in der home-

rischen Dichtung auf ein vocalisch auslautendes Wort ein solches folgt, das nachweisbar einen Consonanten im Anlaute eingebüsst hat, wenn weder Ausstossung des auslautenden kurzen, noch Verkürzung des auslautenden langen Vocales eintritt, z. B.

Α 7 Ἀτρείδης τε | ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
Α 79 Ἀργείων κρατέει καί | οἵ πείθονται Ἀχαιοί.

Schwund des anlautenden Consonanten ist eingetreten bei zahlreichen Wörtern, die mit ϝ und mit σ, und bei einigen, die mit Jod begannen, wie oben S. 108 f. bereits erwähnt wurde. Die hiatustilgende Kraft des σ und Jod ist für die homerische Dichtung nicht mit Sicherheit zu erweisen*); dagegen war das ϝ für sie, wenigstens „in der Zeit der Entstehung und Blüthe des ionischen Epos“, noch ein lebendiger Laut und machte seine Wirkung auch darin geltend, dass es auslautende lange Vocale oder Diphthonge in der Hebung und in der Senkung lang erhielt (so 507 bezw. 164mal) und in der Senkung stehende kurze Vocale gegen Ausfall schützte (so 2324mal); vgl. Hartel, Hom. Stud. III, 60 f.:

ἥν τις τοι ϝείπῃσι . . .
ἀλλὰ σύ περ μοι ϝειπέ . . .
τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ϝέπος . . .

Die spätere epische Dichtung bewahrt die alte Tradition auch nach dem Schwinden des Lautes selbst. (Peppmüller, Commentar zu *Ω* p. LXXVII. Rzach, Hesiod. Unters. Prag 1875, p. 41 ff.)

Bei den äolischen Dichtern wird die hiatustilgende Kraft des ϝ auch in der Schrift zum Ausdruck gebracht, z. B. Alc. 15 *θέλω τι ϝείπην*. . ., Sapph. 2, 9 *γλῶσσα ϝέϝαγε*; s. Clemm, Curt. Stud. IX, 447 ff. Knös, De digamma p. 320 ff.

Bei den Elegikern und Iambographen hat ϝ zwar seine positionsbildende Wirkung verloren, hindert aber sowohl nach langem als nach kurzem Vocale den Hiatus (Renner in Curtius' Studien I, 1, 177). Das Gleiche gilt von Pindar (s. Hartel, Hom. Stud. III, 84 f., der 93mal kurzen, 25mal langen Vocal als durch ϝ geschützt nachweist), z. B. Ol. IX, 15 (25) *ἂν Θέμις θυγάτηρ τέ οἱ σώτειρα λέλογχεν*. XIV, 20 *σεῦ ἕκατι· μελαντειχέα νῦν δόμον*.

Doch ist ausdrücklich hervorzuheben, dass weder bei Homer und den späteren Epikern, noch bei den Lyrikern und Elegikern sich Consequenz in diesem hiatustilgenden Gebrauche des ϝ zeigt,

---

*) Vgl. G. Meyer, Gr. Gr. § 215 (217) gegen G. Curtius, Philol. III, 5 u. Etym.[5] 602 ff.

sondern vielfach vor mit ϝ anlautenden Wörtern auch Elision des auslautenden Vocals oder Verkürzung eintritt. Hartel zählt bei Homer 324 Fälle von Elision kurzer, 78 von Correption langer Ausgänge auf (III, 68 ff.), Rzach (p. 56) bei Hesiod 40 Fälle von Elision, 18 Fälle von Correption.

Sogar im Drama bewahrt der alte Anlaut von οἷ noch seine hiatustilgende Kraft an manchen Stellen, wie Aesch. Ag. 1147 *περιβάλοντό οἱ πτεροφόρον δέμας*. Soph. Trach. 650 *ἁ δέ οἱ φίλα δάμαρ*. Eur. Phoen. 637 *ἔθετό οἱ*. Cratin. Com. 2 p. 148 (fr. 241 K.) *Ἥραν τέ οἱ Ἀσπασίαν τίκτει*.

Eine besondere Betrachtung erfordern die Fälle des scheinbaren Hiatus bei den Epikern, wo auslautender kurzer Vocal vor scheinbar vocalischem Anlaut als Länge gemessen erscheint, wie

E 302 *σμερδαλέα ἰάχων*,

vgl. Θ 321, Π 758, Τ 41, Υ 285. 382. 443, χ 81.

E 371 . . . *ἀγκὰς ἐλάζετο θυγατέρα ἥν*,

vgl. Ζ 192, Λ 226, Ν 376.

Ξ 92 *ὅστις ἐπίσταιτο ᾗσι φρεσὶν ἄρτια βάζειν*

und ähnliche, wie *ἀπὸ ἕο* E 343, *ἀπὸ ἕθεν* Ζ 62 und öfter.

Γ 172 . . . *φίλε ἑκυρέ*.

Hier kann es fraglich erscheinen, ob nicht die ursprüngliche Doppelconsonanz σϝ, wo sie etymologisch feststeht, positionsbildend wirksam wurde, insbesondere bei dem Pronominalstamme σϝε; in anderen Fällen dürfte vielmehr an die Vereinigung des ϝ mit dem vorangehenden Vocale zu einem Diphthong zu denken sein, wie sie auch bei Zusammensetzungen wie *ἀποέρσῃ* (Φ 283), *ἀποέρσειε* (Φ 329) eintrat; s. G. Meyer, Gr. Gr. § 239 (240).

Synaloiphe oder Elision*).

Ein kurzer Vocal im Wortauslaut wird in weitaus den meisten Fällen vor dem folgenden vocalischen Anlaute fast völlig verflüchtigt und darum in der Schrift (in den Codices der Dichter, weniger in Inschriften) meist weggelassen und durch den Apostroph ersetzt, z. B. *μυρί' Ἀχαιοῖς, ἄλγε' ἔθηκεν*.

Die älteren Techniker, so noch Hephaestion p. 11 W., nennen

*) Thiersch, Gr. Gr. § 39 u. 164. Spitzner, De versu heroico p. 161 sqq. und Excurs VII zu Il. Γ 349. Krüger, Gr. Gr. II, § 12. La Roche, Hom. Unters. p. 110 ff. Ueber die Elision bei den Alexandrinern: Fr. Beneke, Beiträge zur Metrik der Alexandriner I. II (Bochum 1883. 1884).

diese Verflüchtigung des Vocals treffend *συναλοιφή*, Verschmelzung, die späteren weniger richtig *θλῖψις* oder *ἔκθλιψις*, Elision. Der die *συναλοιφή* erleidende Vocal wird nämlich, wie Ahrens de crasi p. 1 nachgewiesen hat, keineswegs völlig ausgestossen, sondern nur in dem Grade verkürzt, dass sich seine Zeitdauer im Verhältniss zu den übrigen Silben nicht mehr durch ein bestimmtes rhythmisches Mass ausdrücken lässt. So erklärt es sich, dass die Synaloephe auch bei einer stärkeren Interpunktion, ja sogar beim Personenwechsel im Drama zugelassen wird*), wie Soph. O. C. 883 *ΧΟ. ἀλλ' οὐχ ὕβρις τάδ'. ΚΡ. ὕβρις, ἀλλ' ἀνεκτέα.* Das Wesen der Synaloephe lässt sich am besten durch die Vorschlagsnote der modernen Musik veranschaulichen. Man sprach

nicht *ἄσσον ἴτ· οὔτε μοι ὔμμες . . . οἱ μὲν ἔπειτ ἀναβάντες . . .*

sondern *ἄσσον ἴτ*$^{\varepsilon}$*· οὔτε μοι ὔμμες . . . οἱ μὲν ἔπειτ*$^{\alpha}$ *ἀναβάντες . . .*

Am leichtesten verflüchtigt sich durch Synaloephe der Vocal *ε*, demnächst *ο* und *ᾰ*, das *ῐ* widerstrebt derselben in höherem Grade, *υ* wird überhaupt nicht elidirt; dagegen wird in einzelnen Endungen auch der Diphthong *αι* und in seltenen Fällen *οι* zum blossen rhythmischen Vorschlage herabgedrückt.

Das auslautende *ε* kann überall elidirt werden, auch in dem copulativen *ἰδέ* bei Homer, wofür die Elision bestritten wird (*B* 511 *οἵ δ' Ἀσπληδόν' ἔναιον ἰδ' Ὀρχομενὸν Μινύειον*); nur selten geschieht es bei dem Suffix *ζε* (Hes. Sc. 174), in den Dualformen und dem Optativ Aoristi auf *ειε* (La Roche, Hom. Unters. p. 113).

Die Vocale *α* und *ο* entziehen sich der Elision in den Formen des relativ-demonstrativen Pronomens (Artikels) *ὅ, τό, τά, ὅ, ἅ* und in der Präposition *πρό*, wo Krasis einzutreten pflegt (s. S. 124), und in den Genetivendungen auf *αο, οιο, εῖο* bei Homer, während Pindar auch hier Elision zulässt (Mommsen, Annot. crit. p. 161).

Das auslautende *ῐ* wird nicht elidirt in *τί, τὶ, περί* (in letzterem nur im äolischen Dialekt); auch im Dativ Singularis sträubt es sich gegen Elision, weil es ursprünglich lang war (Ahrens, Philol. IV [1849], S. 594. La Roche, Hom. Unters. p. 116. Hartel I^2, 58), und verflüchtigt sich nur selten bei Homer, weshalb alte Grammatiker es hier geschrieben wissen wollten

*) Lachmann, De choricis systematis p. 17 ff.

und Synizese annahmen (19 Fälle citirt La Roche, Hom. Unters. p. 126 ff.), z. B. *K* 277, *E* 5

χαῖρε δὲ τῷ ὄρνιθ' Ὀδυσεύς . . .
ἀστέρ' ὀπωρινῷ ἐναλίγκιον . . .

Ebenso bei den Lyrikern (Th. Bergk zu Anacr. 17 παῖδ' ἁβρῇ, Pind. Ol. IX, 112 ἐν δαίθ' ὅς); für die attischen Dichter wird die Elision des dativischen ι völlig bestritten von Nauck zu Soph. O. C. 1436 und Trach. 675.

Synaloephe des Diphthongs αι haben die Epiker, Lyriker und Komiker manchmal bei den Endungen μαι, σαι, ται, νται, σθαι, welche auch der Accent als abgeschwächte Längen erweist, z. B. *Α* 117 βούλομ' ἐγώ, κ 385 πρὶν λύσασθ' ἑτάρους; nicht aber die Tragiker, bei denen widerstebende Stellen, wie Aesch. Sept. 473, Soph. El. 818, Phil. 1071, Eur. Iph. T. 662, Iph. A. 1141 zu emendiren sind. Ganz vereinzelt findet sich dieselbe in der adjectivischen Form ὀξεῖαι *Λ* 272 ὀξεῖ' ὀδύναι.

Der Diphthong οι erleidet zuweilen Synaloephe bei Homer in μοί, σοί, τοί; bei den Tragikern nur in der Interjection οἴμοι (dagegen Nauck, Anhang zu Soph. Ai. 354).

Verkürzung des langen Auslauts.

Dem Principe nach dasselbe wie die Synaloephe der auslautenden Kürze ist die Verkürzung der auslautenden Länge vor folgendem vocalischen Anlaute. Wie dort der einzeitige kurze Vocal zur zeitlosen Vorschlagsilbe wird, so verliert hier der zweizeitige lange Vocal die Hälfte seines Werthes und wird zur einzeitigen Kürze. Besonders häufig werden von dieser Verkürzung die diphthongischen Auslaute αι, οι, ει und ου betroffen, deren zweiter Bestandtheil, das ι oder υ, hierbei in einen Halbvocal übergeht, z. B. Ἄνδρα μοι ἔννεπε, ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος. s. Hartel, Hom. Stud. III, 41. G. Meyer, Gr. Gr. § 154 (151).

In der epischen Poesie ist diese Verkürzung der auslautenden Länge etwas durchaus Gewöhnliches, sowohl in der ersten als in der zweiten Arsissilbe des Daktylus, ja selbst zweimal innerhalb desselben Fusses, wie

π 217 φῆναι ἢ αἰγυπιοί . . .

Am seltensten erscheinen die langen Vocale η und ω und die uneigentlichen Diphthonge in dieser Weise verkürzt, nämlich nach Hartels (Hom. Stud. II, 331) und Rzachs (Hesiod. Unters. p. 17) Zählungen bei

	Homer.	Hesiod.
αι	795 mal	400 mal
οι	361 „	100 „
ει	81 „	35 „
ου	93 „	74 „
ευ	10 „	2 „
η	41 „	34 „
ῃ	19 „	30 „
ω	30 „	7 „
ῳ	65 „	46 „

In der nachhomerischen Poesie nimmt die Kürzung in ihrer Häufigkeit entschieden ab: schon in der elegischen Dichtung beschränkt sie sich immer mehr auf die diphthongischen Ausgänge; bei den Lyrikern und Dramatikern sind die langen Vocale ῳ ω, ῃ η fast ausgeschlossen, nur Pindar verkürzt noch ῳ nach homerischem Vorbild*). Diese Dichter bleiben dem Vorgange des Epos insofern treu, als sie die Verkürzung der Länge nur in einem durch die Doppelkürze ausgedrückten Takttheile anwenden, also in der Senkung des Daktylus oder Anapäst, des Ionikus und Choriambus, in der aufgelösten Hebung des Anapäst, Iambus und Trochäus; endlich in den Auflösungen des Päon und Dochmius**), niemals aber in der einzeitigen Senkung des Iambus oder Trochäus; daher war Pind. Pyth. VIII, 96 nicht zu dulden *ἄνθρωποῐ, ἀλλ' ὅταν αἴγλα . . .*, sondern *ἄνθρωπος* nach Plut. de cons. 6 zu schreiben.

Zweisilbige Senkung:

Soph. O. R. 155 *ἀμφὶ σοῐ ἀζόμενος κτλ.*
ib. 172 *χθονὸς αὔξεταῐ οὔτε τόκοισιν.*
O. C. 143 *Ζεῦ ἀλεξήτωρ, τίς ποτ' ὁ πρέσβυς;*
Pind. Pyth. I, 1 *Ἀπόλλωνος καῐ ἰοπλοκάμων.*
Ol. IX, 29 *ἐγένοντ', ἐπεῐ ἀντίον.*
Aesch. Suppl. 1020 *πολιούχους τε καῐ οἳ χεῦμ' Ἐρασίνου.*

Aufgelöste Hebung:

Eur. Med. 1085 *ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μοῦσα καῐ ἡμῖν.*
Soph. O. R. 167 *ὢ πόποῐ, ἀνάριθμα γὰρ φέρω,*

vgl. El. 164 *ὅν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ' ἄτεκνος*, Phil. 854

---

*) Bei ihm sind diphthongische Ausgänge 140 mal, langvocalische nur 27 mal verkürzt nach Hartel, Hom. Stud. III, 8 f.

**) Vgl. Seidler, De vers. dochm. p. 97 ff.

μάλα τοῖ ἄπορα, Trach. 847 ἤ ποῦ ἀδινῶν χλωράν, O. C. 207 ὦ ξένοῖ, ἀπόπτολις.

Pind. Ol. II, 91 (83) πολλά μοι ὑπ' ἀγκῶνος κτλ.
Aesch. Eum. 244 ὅρα ὅρα μάλ' αὖ.
Soph. O. R. 686 φαίνεται ἔνθ' ἔληξεν.
ib. 661 Ἅλιον ἐπεὶ ἄθεος.

Krasis.

Die Verschmelzung des auslautenden Vocals mit dem anlautenden wird Krasis (κρᾶσις) genannt, wenn sie auch durch die Schrift ausgedrückt ist. Durch Krasis werden nur eng zusammengehörige Wörter wie Artikel und Nomen, Präposition und Verbum mit einander verschmolzen, nie aber durch Interpunction getrennte wie bei der Elision, weil die Vereinigung hier eine viel innigere ist. Der auslautende Vocal ist meist ein langer, ein kurzer nur bei den von der Elision ausgeschlossenen Formen des Artikels und Pronomens ὁ, τό, τά, ὅ, ἅ und der Präposition πρό in Zusammensetzungen. Ausserdem kommen noch in Betracht die anderen Formen des Artikels und Relativpronomens, welche vocalisch auslauten, die Partikeln καί, τοί, μέντοι, οὔτοι, ἤτοι und die Interjection ὦ. Vereinzelt stehen die Krasen ἐγῷδα, ἐγῷμαι, ἐγῳχόμην, die von ἐμοί, μοί und σοί mit dem Anlaute ἐ (ἐμοὔστι Soph. Phil. 812, μοὐστὶν Aesch. Choeph. 120, σοὐστὶ Aesch. Eum. 873) und manche bei den Komikern, wie τυχἀγαθῇ Arist. Av. 436. 670 u. s.

Bei Homer ist die Krasis selten**) (οὑμός Θ 360, ωὑτός Ε 396, καὐτός Ζ 260. ζ 282, χἡμεῖς Β 238, τἄλλα Α 465 u. ö., ὤριστος Λ 288. κ 539, aber nicht κἀγώ, sondern καῖ ἐγώ wie Δ 40, nicht προὔχοντι, προὔφαινον, προὔπεμψε u. dgl., sondern προέχοντι (wie κ 99), προέφαινον, προέπεμψε ist hier zu lesen***)). In der späteren Dichtung tritt sie häufiger auf, aber bei den daktylischen Dichtern noch mit gewisser Beschränkung†). Dagegen ist sie häufig bei den Attikern, besonders im Dialog, weniger in den lyrischen Theilen des Dramas††); mit besonderer Vor-

*) H. L. Ahrens, De crasi et aphaeresi. Stolberg 1845. Curtius, Stud. I, 2, 279 ff. Albert Lucius, De crasi et aphaeresi (Diss. Philol. Argent. IX) 1885.

**) La Roche, Hom. Unters. p. 283 ff. Hartel, Hom. Stud. III, 47.

***) Nauck, Mélanges gréco-rom. IV, 94 f. V, 173. Aber ω 360 ist προὔπεμψε durch den Vers gefordert.

†) Renner, Curt. Stud. I, 1, 197 ff.

††) Wecklein, Studien zu Aeschylus p. 10 ff.

liebe wendet sie die Komödie an, welche die Sprache des gewöhnlichen Lebens nachbildet.

Synizesis und Aphaeresis.

Die Verschmelzung eines auslautenden langen Vocals oder Diphthongen mit vocalischem Anlaute wird, wenn sie blos in der Aussprache vollzogen, nicht aber in der Schrift angedeutet wird, als Synizesis oder Synekphonesis bezeichnet, z. B. *ἐπεὶ οὐ*. Bei Homer beschränkt sich die Synizesis auf wenige Fälle: insbesondere sind es die Wörtchen *δή*, *ἤ*, *ἦ*, *μή*, *ἐπεί* und *ὦ*, welche bei ihm mit einem folgenden vocalisch anlautenden Worte zusammengesprochen werden. Am häufigsten ist *δὴ αὖ* oder *δὴ αὖτε* (15mal) und *ἢ οὐ* (11mal) mit Synizesis zu sprechen, z. B. *Α* 340 und *Ε* 394; *ἐπεὶ οὐ* findet sich so *Ν* 777, *δ* 352, *λ* 249, *υ* 227. Vereinzelt stehen *α* 226 *εἰλαπίνη ἠὲ*, *ω* 247 *ὄγχνη οὐ*, *ρ* 375 *ὦ ἀρίγνωτε*. Aber *Β* 651 ist *Ἐνυαλίῳ ἀνδρεϊφόντῃ* mit halbvocalischem *ι* und Verkürzung des *ῳ* zu lesen, und die beiden Stellen *Ρ* 89 und *Σ* 458 sind durch Emendation zu berichtigen: *ἀσβέστῳ· οὐδ' υἷα λάθ' Ἀτρέος ὀξὺ βοήσας* (Barnes statt *υἱὸν λάθεν*) und *υἷι μοι ὠκυμόρῳ* (Bentley statt *υἱεῖ ἐμῷ ὠκυμόρῳ*). — Häufig ist dagegen die Synizesis im attischen Drama, sowohl in der Komödie als in der Tragödie, jedoch nicht in den lyrischen Theilen, wo sie nur eine beschränkte Anwendung findet.

Der Krasis und Synizesis der auslautenden Länge steht die Elision oder Synaloephe der auf die auslautende Länge folgenden anlautenden Kürze, gewöhnlich Aphaeresis*) oder Elisio inversa genannt, gegenüber. Wie die Elision wird auch sie gewöhnlich in der Schrift zum Ausdruck gebracht, z. B. *ἃ μὴ 'θανες*, aber gerade wie bei jener ist auch hier nicht an ein völliges Schwinden des kurzen Vocales zu denken, sondern nur an ein Herabsinken desselben zur unmessbaren Grösse, weshalb sie denn auch wie die Elision zwischen zwei durch Interpunction getrennten Wörtern eintreten kann. Eur. Rhes. 157 *ἥξω· 'πὶ τούτοις*, Iph. A. 719 *μέλλω· 'πὶ ταύτῃ*.

Die Aphaeresis trifft fast ausschliesslich das anlautende *ε*, nur vereinzelt das anlautende *ᾰ*; sie tritt nur nach langem resp. diphthongischem Auslaut, besonders nach *η*, *ῃ*, *ω*, *ου*, seltener nach

*) Vgl. Krüger, Gr. Gr. II, 14. 8. 9.

ᾰ, ει, αι, οι, ευ ein. Am gewöhnlichsten wird von ihr betroffen der Anlaut der Pronominalformen ἐγώ, ἐμοῦ, ἐμοί, ἐμός, ἐμαυτοῦ, ἐκεῖνος, der Präpositionen ἐς, ἐν, ἐκ, ἐπί und der augmentirten Verbalformen. Ist der anlautende Vocal ein ᾰ, so schwanken die Ausgaben zwischen Synizesis und Aphaeresis, z. B. Aesch. Suppl. 725 μὴ ἀμελεῖν und μὴ 'μελεῖν. — Bei Homer kommt die Aphaeresis noch nicht vor, denn Α 277 ist Πηλείδη ϑέλ' und ο 317 ὅττι ϑέλοιεν zu schreiben; Ι 654, Λ 608, δ 71 sind die vollen Formen ἐμῇ, ἐμῷ (mit Verkürzung der voraufgehenden Länge) vorzuziehen. Bei den äolischen Dichtern und Anakreon ist sie nur selten, vgl. Sapph. fr. 2, 15, Anacr. fr. 21; dagegen sehr häufig im Dialog des attischen Dramas.

Wirklicher Hiatus.

Wenn der vocalische Auslaut mit dem vocalischen Anlaut keine Verschmelzung erfährt, sondern beide neben einander in voller Selbständigkeit gesprochen werden, ist ein wirklicher Hiatus vorhanden. Die Zulassung eines solchen ist bei allen Dichtern, mag nun der auslautende Vocal ein langer bezw. ein Diphthong oder ein kurzer sein, auf ein enges Gebiet beschränkt, am häufigsten findet er sich bei Homer und den nachhomerischen Epikern, am seltensten bei den attischen Dichtern und bei Nonnos und seinen Nachahmern.

Die natürlichste und begründetste Entschuldigung des Hiatus ist eine jede, wenn auch noch so kleine, Unterbrechung der Continuität der Rede, wie sie innerhalb der rhythmischen Periode durch die Cäsur und den Gliedschluss gegeben ist, ferner aber auch im dramatischen Dialog nicht nur durch den Personenwechsel, sondern schon durch blosses Absetzen der Stimme bei stärkerer Interpunction und nach lebhafterem Ausruf herbeigeführt wird.

Die Cäsur entschuldigt den Hiatus, zumal wenn sie sich mit einer Sinnespause verbindet, im epischen Hexameter nicht blos, wenn der Auslaut in der Hebung steht und eine Länge ist, sondern auch wenn er in der Senkung steht und eine Kürze ist. Ersteres ist der Fall bei der Penthemimeres, Trithemimeres und Hephthemimeres:

Α 24 'Αλλ' οὐκ 'Ατρείδῃ | 'Αγαμέμνονι ἥνδανε ϑυμῷ.
Β 451 ὀτρύνουσ' ἰέναι. | ἐν δὲ σϑένος ὦρσε ἑκάστῳ.
Λ 441 πατρὶ φίλῳ | ἐν χερσὶ τίϑει καί μιν προσέειπεν.

I 341 Ἀτρεΐδαι; | ἐπεὶ ὅστις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων.
B 809 πᾶσαι δ' ὠίγνυντο πύλαι, | ἐκ δ' ἔσσυτο λαός.
ζ 77 παντοίην, ἐν δ' ὄψα τίθει, | ἐν δ' οἶνον ἔχευεν,

letzteres bei der τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον und der bukolischen Cäsur:

A 569 καί ῥ' ἀκέουσα καθῆστο | ἐπιγνάμψασα φίλον κῆρ.
B 315 μήτηρ δ' ἀμφεποτᾶτο | ὀδυρομένη φίλα τέκνα.
B 218 κυρτώ, ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε· | αὐτὰρ ὕπερθε.
E 221 ἀλλ' ἄγ' ἐμῶν ὀχέων ἐπιβήσεο, | ὄφρα ἴδηαι.

Nur ausnahmsweise erscheint vor der Penthemimeres eine Kürze statt der Länge als Auslaut im Hiatus:

ι 366 Οὖτις ἐμοίγ' ὄνομα, | Οὖτιν δέ με κικλήσκουσιν,

nicht häufig vor der βουκολική eine Länge in der Senkung des 4. Fusses:

Φ 51 ἡ δ' ἄρ' ἐφ' ὑψηλῆς σανίδος βῆ· | ἔνθα δὲ χηλοί.
X 386 δικτύῳ ἐξέρυσαν πολυωπῷ· | οἱ δέ τε πάντες.

Im elegischen Verse hingegen, dem sog. Pentameter, ist der Hiatus am Ende des ersten Kolons ausgeschlossen, während die Kürze statt der Länge manchmal zugelassen wurde (Mar. Vict. 110, Diom. 503 K.); erst die späteren Griechen, wie Gregor von Nazianz, gestatteten den Hiat an dieser Stelle. Ebensowenig dulden ihn der trochäische und der iambische Tetrameter in der Cäsur, noch weniger der iambische Trimeter.

Dagegen findet sich in den strengen anapästischen Hypermetern nicht eben selten Hiatus am Gliedschlusse, trotzdem dass für sie das Gesetz der συνάφεια gilt. Doch stellt es sich heraus, dass hier fast immer die durch den Personenwechsel herbeigeführte Unterbrechung das entschuldigende Moment bildet, so z. B.

Soph. O. C. 170 ΟΙ. Θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ; |
ΑΝ. ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾶν.
v. 1757 f. ΑΝ. προσιδεῖν αὐταὶ πατρὸς ἡμετέρου. |
ΘΗ. ἀλλ' οὐ θεμιτόν.
Eur. Alc. 78 ἩΜ. τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου; |
ἩΜ. ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδείς.

Aesch. Ag. 794. 1522, Eum. 314 sind emendirt.

Auch Declamationspausen, wie sie insbesondere nach Interjectionen, Ausrufungen, Anreden u. dgl. eintreten, rechtfertigen oder entschuldigen den Hiatus, da sie ein Absetzen der Stimme (Kehlkopfsverschluss) nöthig machen. Reich an solchen Exclamationen ist die Tragödie, besonders in den Kommoi und Threnoi.

Aesch. Pers. 931 ὅδ' ἐγώ, | οἰοῖ, | αἰακτός.
ib. 1004 ἰή, ἰή, ἰώ, ἰώ.
ib. 1017 ὁρῶ, ὁρῶ.
Soph. Antig. 1328 ἴτω, ἴτω *).

Hierher gehören auch Fälle aus anapästischen Hypermetern wie Soph. O. C. 188

ΟΙ. ἄγε νυν σύ με, παῖ, | ἵν' ἂν εὐσεβίας . . .

Eur. fr. 114 = Arist. Thesm. 1065 ὦ νὺξ ἱερά, | ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις. Arist. Thesm. 776 ὦ χεῖρες ἐμαί, | ἐγχειρεῖν χρή. und aus dochmischen Perioden wie Aesch. Sept. 96 ἰὼ μάκαρες εὔεδροι, | ἀκμάζει βρετέων. Eum. 146 δυσαχές, ὦ πόποι, | ἄφερτον κακόν.

Auch im Trimeter findet sich dieser Hiatus Aesch. Ag. 1255 f.

παπαί· | οἷον τὸ πῦρ ἐπέρχεται δέ μοι·
ὀτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον, οἴ, | ἐγώ, | ἐγώ.

Gegenüber diesen durch eine Unterbrechung der Stimmcontinuität gerechtfertigten Arten des Hiatus stehen die Fälle desselben, wo seine Entschuldigung in der Natur des Auslautes zu suchen ist. Hier kommen vornehmlich die langen Vocale und Diphthongen, dann aber auch die nicht elidirbaren kurzen Vocale (s. S. 121) in Betracht.

Wenn ein langer Vocal oder Diphthong im Wortauslaut vor vocalischem Anlaute weder mit demselben verschmilzt noch vor ihm verkürzt wird, sondern seine Länge behauptet, so ist dies allerdings ein Verstoss gegen das Gesetz der sprachlichen *συνάφεια*, ein wirklicher Hiatus, doch findet sich dieser Hiatus in der epischen Poesie häufig genug und zwar besonders oft, wenn der lange Auslaut den schweren Takttheil, die Vershebung, bildet. Diesen Hiatus muss also das Ohr des epischen Sängers nicht unangenehm empfunden haben, was sich aus dem langsamen und abgemessenen Vortrag des Epos erklärt. Bei der Zulassung desselben kam es übrigens nicht, wie C. A. Hoffmann Quaest. hom. p. 53 ff. meinte, auf die grammatische Function der Endungen an, sondern vielmehr auf die Festigkeit des Vocals,

---

*) Doch tritt sowohl bei Interjectionen als bei wiederholten Wörtern infolge schnellen Zusammensprechens oft auch Verkürzung des langen Anlautes ein, z. B. Soph. Antig. 1332 ὕπατος· ἴτω ἴτω ⏑ ⏖ ⏖ ⏑ –. ib. 1265 ὤμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων. Aesch. Eum. 247 ὁρᾷ ὅρα μάλ' αὖ. Prom. 575 ἰὼ ἰὼ πόποι.

ganz unabhängig davon, ob er einem Nomen oder einem Verbum oder einer Partikel angehört, und in zweiter Linie auf den Nachdruck, den er im Zusammenhange der Rede erhielt. Am meisten Festigkeit besassen die Vocale η, ῃ, ω, ῳ, welche sich infolge dessen am häufigsten im Hiatus finden, während die Diphthonge αι, οι, ει weit häufiger der Verkürzung unterliegen (s. S. 123). Es ist natürlich, dass sich in der Hebung des Verses unter dem Schutze des Ictus der lange Vocal am leichtesten erhält und zwar nicht nur an den oben besprochenen Cäsurstellen, sondern auch anderwärts, z. B. in der 5. Hebung:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω | Ἀχιλῆος.

Aber auch in der **Senkung** bewahrt der lange Vocal, allerdings weit seltener, seine Zweizeitigkeit. Hartel, Hom. Stud. II, 346 ff. hat 166 Fälle derart im Homer gefunden, von denen 64 dem 1., 43 dem 4., 35 dem 3. und 24 dem 2. Fusse angehören.

Ε 685 *κεῖσθαι, | ἀλλ' ἐπάμυνον, ἔπειτά με καὶ λίποι αἰών.*
Θ 120 *υἱὸν ὑπερθύμου Θηβαίου | Ἠνιοπῆα.*
Λ 151 *ἢ ὁδὸν ἐλθέμεναι ἢ | ἀνδράσι ἶφι μάχεσθαι.*
Δ 412 *τέττα, σιωπῇ | ἧσο, ἐμῷ δ' ἐπιπείθεο μύθῳ.*

Besonders häufig sind es einsilbige, nicht selten stark betonte Wörtchen, welche in der Hebung wie auch in der Senkung Hiatus bilden, namentlich oft ἤ und ἥ, demnächst σῷ, οὔ, τοῦ, εὖ, καί, μή, εἰ, μοι, τοι, οἱ. Nicht selten kommt auch noch die Interpunction hinzu, um den Hiatus weniger empfindlich zu machen.

Bei den Lyrikern und Dramatikern ist das Gebiet dieses Hiatus ein ungleich beschränkteres. **Pindar** steht dem homerischen Gebrauche noch erheblich näher, doch ist die Zahl der Längen*) vor einem vocalischen Anlaut bei ihm schon sehr gering. Den schweren Takttheil eines Daktylus resp. Anapäst bildet der lange Auslaut:

Ol. I, 103 *παντὶ βροτῷ· | ἐμὲ δὲ . . .*
Isth. I, 61 *Ἡροδότῳ | ἔπορεν.*
Ol. VI, 82 *ἐπὶ γλώσσᾳ | ἀκόνας.*
Nem. VI, 24 *Σωκλείδα, | ὃς ὑπέρτατος.*
ib. 25 *Ἀγησιμάχῳ | υἱέων γένετο;*

*) Die kurzen Vocale im Auslaute vor vocalisch beginnenden Wörtern Ol. V, 11 *τε Ὤανιν*, Ol. VII, 78 *τε Ἰάλυσον*, Ol. V, 18 *ῥέοντα Ἰδαῖον*, Ol. VIIII, 112 *δαιτὶ Ἰλιάδα*, Isth. I, 8 *ἁλιερκέα Ἰσθμοῦ*, ib. I, 32 *Ποσειδάωνι Ἰσθμῷ* sind wohl durch den Anlaut (Ϝ) geschützt.

den eines Iambus:

Ol. III, 30 Ὀρθωσίᾳ | ἔγραψεν;

den leichten eines Spondeus:

Isth. I, 16 ἢ Καστορείῳ | ἢ . . .

Das Fortwirken der für das Epos geltenden Normen zeigt sich im Drama in Fällen wie

Soph. El. 157 οἵα Χρυσόθεμις ζώει καὶ | Ἰφιάνασσα.
ib. 148 ἃ | Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται.
Trach. 1010 ἥπταί μου τοτοτοῖ, | ἥδ' αὖθ' ἕρπει . . .
Ant. 967 ἀκταὶ Βοσπόριαι | ἰδ' ὁ Θρηκῶν ἄξενος,

die freilich ziemlich vereinzelt dastehen.

Der Hiatus bei kurzem Vocale im Auslaute findet sich — von den oben besprochenen Fällen abgesehen — meist nur da, wo der kurze Vocal die Elision nicht zulässt, so besonders bei den Wörtern auf υ, wie ἄστυ, αἰπύ, σύ, ἐύ, bei den Pronomina ὅ, τό, τά, τί, τὶ, ὅτι, der Präposition περί, den Genetiven auf οιο, εio, αο im Homer; bei den Komikern auch in der Verbindung οὐδὲ εἷς, οὐδὲ ἕν, μηδὲ εἷς, μηδὲ ἕν.

§ 19.

Vocal vor folgendem Vocale im Wortinlaute.

Das Zusammentreffen zweier Vocale wurde auch im Wortinnern wegen der Nöthigung zu neuem Ansetzen der Stimme als etwas Lästiges und Anstössiges empfunden und durch völlige Zusammenziehung oder theilweise Verschmelzung der beiden Vocale oder durch Ausstossung des einen nach Möglichkeit beseitigt. Allerdings erscheinen, zumal in der älteren Dichtung, sehr viele inlautende Hiate, aber bei weitem die meisten sind nur für das Auge vorhanden, nicht auch in der Aussprache wirklich zur Geltung gekommen, so lange die erst später völlig geschwundenen Spiranten ϝ, j und σ noch in höherem oder geringerem Grade hörbar wurden. Insbesondere hob in der homerischen Dichtung der in der Zeit ihrer Entstehung noch lebendige Laut ϝ den inlautenden Hiatus in zahlreichen Fällen auf, die in der Schrift sich berührende Vocale und in der späteren Sprachentwickelung Zusammenziehung zeigen wie ὄις, πάις, Ἀτρεΐδης, ἔειπεν, ἀέκων u. dgl. Aber auch intervocalisches Jod und Sigma werden bei Homer wenigstens noch als leiser Hauch empfunden worden sein, der genügte, um den Uebergang von Vocal zu Vocal zu vermitteln.

Dem Einflusse dieser Spiranten ist die oft als rein metrische Dehnung angesehene Längung eines kurzen Vocals*) vor folgendem Vocale im Wortinnern (vgl. oben S. 120) zuzuschreiben, wie sie sich zeigt in *Ἄιδος* – ◡ ◡ *Γ* 322, *Ζ* 284, *Υ* 336, *ἀείδῃ* *ρ* 519, *ἄιον* *Ο* 252, *ἄιε* *Κ* 532, *ἄεσα* *γ* 151, *τ* 342, *ἀπο̄έρσῃ* *Φ* 283, *ἀπο̄έρσειε* *Φ* 329, *ἀπο̄ειπών* *Τ* 35, *φάεα* öfters, *ὄιες* *ι* 425, *ὀέτεας* *Β* 765. Hier wurde der Halbvocal *ϝ* mit dem ersten Vocal zu einem Diphthong vereint, wie dies in der Schrift zum Ausdruck gebracht ist in *αὐέρυσαν*, *εὔαδεν* und *αὐίαχοι* *Ν* 41. Das halbvocalische *ι̯* aber verband sich mit vorausgehenden vocalischem *ι* zu *ῑ* in *ῑρός*, *μηνίω* und den Comparativen auf *ῑων**). Vgl. Hartel, Hom. Stud. III, 24 f. G. Meyer, Gr. Gr. § 240. 146.

Wie beim Zusammenstoss eines auslautenden langen Vocals, besonders eines Diphthongen, mit vocalischem Anlaute durch Verkürzung des langen Auslautes der sonst entstehende Hiatus beseitigt wird, so geschieht dies häufig auch beim Vocalzusammenstoss im Innern eines Wortes. Auch hier sind es vornehmlich die Diphthonge, welche eine solche Verkürzung erfahren, und zwar namentlich die mit *ι* gebildeten Diphthonge *οι*, *αι*, *ει*, *υι*, seltener *ευ* und *ου*, nicht häufig die langen Vocale *ω* und *η*.

Die Kürzung des diphthongischen Lautes erfolgt auch hier durch Uebergang des *ι* in halbvocalisches *ι̯*, des *υ* in halbvocalisches u̯, während *ω* und *η* nur eine Reduction ihres quantitativen Werthes erleiden.

Bei Homer wird *οι* in dieser Weise verkürzt in *οἶος* *Ν* 275, *Σ* 105, *η* 312, *υ* 89, *αι* in *ἔμπαιος* *υ* 379, *χαμαιεῦναι* *Π* 235, *χαμαιευνάδες* *κ* 243, *ξ* 15, *υι* in *υἱός* *Ε* 612, *Ζ* 310, *Η* 47 und öfter, *ει* vielleicht in *βαθείης* *Ε* 142, *Ο* 606 und *ὠκεῖα* (öfters), wo jetzt *βαθέης* und *ὠκέα* geschrieben ist, *ευ* in *ἐδεύησεν* *Σ* 100 nach L. Meyer und Hartel, *ω* nur *ζ* 303 in *ἥρωος* (vielleicht auch *ἥρωϊ* *Η* 453, *θ* 483 mit Nauck), *η* in *βέβληαι* *Λ* 380. — Hesiod verkürzt *αι* in *γαιήοχος*, Pindar *αι* in *γαιαόχῳ* Ol. XIII, 78, *αἰόλει* Pyth. IV, 233, *οι* in *τοιαῦτα* Pyth. VIII, 55, *ποίᾳ* Pyth. VIII, 20, *παντοίων* Nem. V, 25, *υἱ* in *υἱέων* Nem. VI, 23, öfters auch *ει* in Formen wie *ἱππείῳ*, *λατρείαν*, *εὐμενείᾳ*, *δουλείας* u. dgl.,

---

*) Ebenso erklärt Hartel, Hom. Stud. III, 44 die Länge des *ι* in den Substantiven *ἀτιμίη*, *ἀκομιστίη*, *ἱστίη*, *κακοεργίη*, *ἀεργίη*, *ὑπεροπλίη*, *προθυμίη*, *ὑποδεξίη*, *Ὑπερησίη*, während G. Meyer, Gr. Gr. § 113 für sie *ει* statt *ῑ* und späteres *ῐ* als ursprünglich annimmt.

ευ in *ἰχνεύων* Pyth. VIII, 35, *ἔχευαν* Isth. VII, 58 (s. Hartel, Hom. Stud. III, 21).

Bei den attischen Dichtern wird oft *οι* zu *ο̯ι* verkürzt in dem Verbum *ποιεῖν* und den Pronomina *τοιοῦτος*, *τοιόσδε*, *οἷος*, *ποῖος*, *αι* in den Adjectiven *δείλαιος*, *γεραιός*, *παλαιός*; gelegentlich aber auch in anderen Fällen, z. B. in *οἰωνούς* Soph. El. 1058, *Ἰδαίαν* Eur. Andr. 275, *φιλαθήναιος* Arist. Vesp. 282.

Die Vereinigung zweier Silben im Wortinnern, von denen die erste vocalisch ausgeht, die zweite vocalisch anlautet, zu einer einzigen langen Silbe wird ebenso wie beim Zusammenstoss zweier Wörter Synizesis genannt, wenn sie nur in der Aussprache, nicht auch in der Schrift zum Ausdruck kommt. Sie tritt besonders häufig ein, wenn der erste Vocal ein *ε*, seltener wenn er ein *ι*, *υ*, *α* oder *ο* ist. In vielen dieser Fälle erfolgt die Vereinigung durch Uebergang dieses Vocals in einen halbvocalischen Laut, so wenn auf das *ε* ein langer Vocal folgt wie in *πόλε̯ως*, *Μενέλε̯ως*, *Πηληιάδε̯ω*, ferner bei *ι* oder *υ* in Fällen wie *Ἱστι̯αια* *B* 537, *Αἰγυπτι̯η* *I* 382 (*δ* 83. 127. 229, *ξ* 263. 286), *πόλι̯ος*, *πόλι̯ας* (*B* 811, *Φ* 567, *ϑ* 560. 574), *Ἠλεκτρυ̯ωνος* Hesiod. Sc. 3, *γενυ̯ων* Pind. Pyth. IV, 225, *κυ̯ανωπίδων* Aesch. Pers. 559, *Ἐρινυ̯ων* Eurip. Iph. T. 931.

In anderen Fällen ist die Synizesis im Wortinlaute nur eine Vorstufe der Contraction, so in den homerischen Declinationsformen auf *εα* wie *ϑεοειδέα*, *Εὐπείϑεα* *ω* 523 und in Conjugationsformen wie *ἠνώγεα* *ι* 44, *κ* 263, *ἴσχεο*, *ἠρίϑμεον*, *ἐϑρήνεον* oder, wenn der erste Vocal ein *α* ist, wie in *ἀέλιος*, *τετράορον*, *τιμάορος*, *χρυσάορα* bei Pindar.

Die inlautende Synizese ist häufig in allen Theilen des Dramas und wird in den Canticis mit besonderer Freiheit angewendet; jedoch Aristophanes macht — abgesehen von den Stellen, wo er Homer oder die Tragiker vor Augen hat — nur selten von ihr Gebrauch. — Vgl. über die Synizese bei Homer J. Menrad, De contractionis et synizeseos usu hom. Monach. 1860; bei den Tragikern J. Rumpel, Philologus XXVI. (1867) S. 241 ff. und Chr. Baier, Animadvv. in poet. trag. graecos. Cassellis 1874.

§ 20.

Wortende. Satzende.

Aristoxenus lässt in der oben S. 95 erörterten Stelle nicht blos die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze als die

die Zeit in bestimmte Abschnitte bringenden *μέρη λέξεως* gelten. Also nicht blos die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze sind als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon für den Rhythmus von Wichtigkeit. Es kann dies natürlich nur in so weit der Fall sein, als das Wortende und Satzende mit dem Ende bestimmter rhythmischer Abschnitte zusammenfallen muss.

1. Eine jede Periode (Vers, Metron, Hypermetron) muss mit einem vollen Worte auslauten: nie darf ein Wort zwischen zwei Perioden getheilt sein. Hephaestion p. 16 W. und Heliodor (Schol. z. Heph. p. 143) lehren mit denselben Worten: *πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν*; vgl. Eustath. zu Ξ 173 *κατὰ τοὺς παλαιοὺς πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν*; Mar. Vict. 56 K. omnis autem versus ab integra parte orationis incipit et in integram desinit. Hierbei gilt dem Dichter das Enklitikon als ein integrirender Bestandtheil des vorausgehenden Wortes, auf welches es den Ton geworfen hat; es kann daher mit *τέ, τοί, γέ, κέ, ποί, πού, μοί* ein *μέτρον* schliessen, aber es darf damit kein Metron beginnen*). Ebenso verhält es sich auch mit anderen postpositiven Wörtern wie *δέ, γάρ* u. s. w.

Ein Verstoss gegen diese Norm, welche auch für die moderne Poesie als unverbrüchliches Gesetz gilt, erscheint lächerlich, daher erklärt es sich, dass die komische Poesie Verse mit Wortbrechung am Schluss absichtlich gebildet hat, um durch das Ungewöhnliche eine possenhafte Wirkung zu erreichen**); doch ist dies wohl nur in äusserst seltenen Fällen geschehen, wie z. B. von Eupolis in den Baptai fr. 73 K.:

> *ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ προ-*
> *βούλευμα βαστάζουσι τῆς πόλεως μέγα.*

Einige Male ist auch *διὰ τὴν τῶν ὀνομάτων ἀνάγκην*, wie Hephaestion p. 16 sagt, ein dem Metrum widerstrebender Eigenname, welcher nothwendig in einem elegischen Distichon gebraucht werden musste, unter zwei Verse vertheilt, so von Simonides fr. 131 B. der Name *Ἀριστογείτων*:

---

*) Vereinzelte Ausnahmen notirt Boeckh de metris Pindari III, 22.

**) Vergleiche in deutscher komischen Dichtung:

> So wusste sich auch in seinem grössten
> Ungelücke Hieronymus zu trösten,
> und war froh, dass er mit hei-
> ler Haut den Bauern entgangen sei.

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἡνίκ' Ἀριστο-
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος,

von Nikomachos der Name Ἀπολλόδωρος:

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-
δωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων,

und auf einer Inschrift der Name Νικομήδης:

θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο-
μήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Eine weitere Ausnahme von dieser Norm bildet die sogenannte Episynaloephe, von welcher der Scholiast zu Hephaest. p. 144 und Athenaeus X p. 543 sprechen. Sie tritt ein, wenn ein auslautender kurzer Vocal am Versschluss vor folgendem vocalischen Anlaute im Anfang des nächsten Verses elidirt wird, also wenn συναλοιφή im Aus- und Anlaute zweier aufeinanderfolgender Verse stattfindet („ἐπισυναλοιφὴ διὰ τὸ συνάπτεσθαι τὸ σύμφωνον τῷ ἑξῆς ἰάμβῳ ἤτοι τῷ στίχῳ“). Diese Freiheit wird seit der Zeit des peloponnesischen Krieges für den Trimeter zugelassen, am häufigsten von Sophokles, der dieselbe, wie Athenaeus a. a. O. sagt, zuerst in seinem Oedipus Rex nach dem Vorgange des Kallias angewandt hat. Daher heisst sie auch (schol. Heph.) das εἶδος Σοφόκλειον.

O. R. 29 ὑφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμεῖον· μέλας δ'
Ἅιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.
332 ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ· τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.
785 κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἐτερπόμην. ὅμως δ'
ἔκνιζέ μ' ἀεὶ τοῦθ'· ὑφεῖρπε γὰρ πολύ.
791 ὡς μητρὶ μὲν χρείη με μιχθῆναι, γένος δ'
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὁρᾶν.
1184 ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'
οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὕς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.
1224 οἷ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ'
ἀρεῖσθε πένθος, εἴπερ ἐγγενῶς ἔτι.
El. 1017 ἀπροσδόκητον οὐδὲν εἴρηκας· καλῶς δ'
ᾔδη σ' ἀπορρίψουσαν ἀπαγγελλόμην.

Sophokles trennt hier durchgängig und sicher in bewusster Absicht den der Episynaloephe vorausgehenden sechsten Iambus des Trimeters durch Interpunction von den fünf übrigen Iamben ab, so dass also der durch Episynaloephe vereinte An- und Auslaut der beiden Verse auch dem Gedankenzusammenhange nach verbunden sind und im Vortrage sich eng aneinander schliessen. In zwei anderen Stellen

Ant. 1031 εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω· τὸ μανθάνειν δ'
ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι.
O. Col. 17 δάφνης, ἐλάας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ'
εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες,

ist die absondernde Interpunction nicht vor dem letzten Einzelfusse, sondern vor der letzten Dipodie angewendet. Nicht beachtet ist sie

O. Col. 1164 σοί φασιν αὐτὸν ἐς λόγους ἐλθεῖν μολόντ'
αἰτεῖν ἀπελθεῖν τ' ἀσφαλῶς τῆς δεῦρ' ὁδοῦ.

Die Episynaloephe findet sich nicht bei Euripides (Iph. T. 968 ist τ' am Versschluss zu tilgen), wohl aber bei Aristophanes Ran. 298, Aves 1716 und Eccl. 351 im Trimeter. Später findet sie auch in anderen Metra Eingang, so z. B. in einem Epigramme des Kallimachus (schol. Heph. l. l., Anthol. Pal. XII, 73):

ἥμισυ μοι ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ',
εἴτ' Ἔρος εἴτ' Ἀίδης ἥρπασεν ἐκ μελέων,

aber als ihr eigentliches Gebiet muss der Dialog der sophokleischen Tragödie angesehen werden. Der gesammten früheren Poesie, auch dem Aeschylus ist sie fremd; insbesondere muss sie dem homerischen Epos abgesprochen werden, dem sie wegen des Versausganges εὐρύοπα Ζῆν (Θ 206, Ξ 365, Ω 531) von den alten Grammatikern vindicirt wurde:

Τρῶας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆν',
αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο . . .

oder nach der Schreibart der aristophanischen und aristarcheischen Schule (s. schol. Heph. p. 143) Ζῆν' αὐτοῦ. Aber das hier vorkommende Ζῆν ist ohne Apostroph zu schreiben als Accusativ eines Nominativs Ζής, der dem lateinischen dies (Diespiter) entspricht.

Auch von Pindar glaubte man, dass er am Ende eines Metrons ein apostrophirtes Wort gebraucht habe, aber die Stellen, wo dies früher angenommen wurde (Ol. III, 25, Pyth. IV, 9. IX, 92, Nem. VIII, 38), sind jetzt in befriedigender Weise emendirt.

2. Am Schlusse des Kolons, wo die moderne Poesie gleichfalls regelmässig ein Wortende eintreten lässt, hat die griechische Dichtung das Eintreten desselben zwar häufig und in gewissen Versarten fast durchweg angewendet, aber keineswegs mit derselben Strenge wie am Ende des Metrums die Forderung des Wortschlusses als unabweisbar geltend gemacht. Den

Einschnitt am Ende des rhythmischen Gliedes, welcher durch das Einfallen des Wortendes gebildet wird, nannten die Alten *διαίρεσις* oder *τομή*, wir Neueren bezeichnen ihn als Cäsur.

Die meisten lyrischen Metra verhalten sich gegen die Cäsur am Ende des inlautenden Kolon gleichgültig und gestatten zuweilen Wortbrechungen, die unserem Gefühle sehr widerstreben, wie Soph. Phil. 687 ff.

> πῶς ποτε, πῶς ποτ' ἀμφιπλή κτων ῥοθίων μόνος κλύων,
> πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὕ|τω βιοτὰν κατέσχεν;

Mit grösserer Strenge dagegen wird im Hexameter und im trochäisch-anapästischen und iambischen Tetrameter, besonders aber im elegischen Vers auf das regelmässige Eintreten der Cäsur gehalten, wo die Wortbrechung zu den ganz seltenen Ausnahmen gehört, s. Heph. 53. Auch die anapästischen Hypermetra schliessen jedes Kolon mit vollem Worte, ja selbst innerhalb desselben gern die einzelne Dipodie ebenfalls.

3. Ein Vers oder genauer gesagt ein Metron oder eine Periode, deren Ende mit einem Satzende zusammenfällt, heisst *ἀπηρτισμένον* (s. Schol. Heph. p. 198, Pseudo-Drako 141, Tract. Harl. 325), z. B. *H* 1

> ὣς εἰπὼν πυλέων ἐξέσσυτο φαίδιμος Ἕκτωρ.

Unsere moderne Poesie hat eine entschiedene Vorliebe für das Zusammenfallen von Satz- und Versende:

> Wie kommts, dass du so traurig bist, | da alles froh erscheint?
> Man sieht dir's an den Augen an, | gewiss du hast geweint.
>
> Und hab' ich einsam auch geweint, | so ist's mein eigner Schmerz:
> Und Thränen fliessen gar so süss, | erleichtern mir das Herz.

Was hier in eine Zeile geschrieben ist, entspricht einer dikolischen Periode im Sinne der Griechen: die ganze Periode enthält einen logischen Satz, das einzelne Kolon ein logisches Satzglied. Und gerade Verse wie diese sind es, welche wir als besonders fliessende bezeichnen, während wir das „Fliessende" vermissen, wenn der logische Abschnitt allzuhäufig mit den rhythmischen Abschnitten im Widerspruch steht. Und unsere moderne Weise ist auch die Weise aller übrigen indogermanischen Völker, und gerade die früheste und älteste indogermanische Metrik bevorzugt diejenige Bildung der Metra, welche die Griechen *ἀπηρτισμένα* nennen: so ist es mit der alliterirenden und der reimenden Langzeile der alten Germanen, mit dem Çloka der Inder, mit dem

silbenzählenden Avesta-Metrum. Dem griechischen Dichter fehlt diese besondere Vorliebe für den Zusammenfall der rhythmischen und logischen Abschnitte. Es gibt nur einen rhythmischen Abschnitt, wo die griechische Poesie fast ausnahmslos sich nicht mit dem Wortende begnügt, sondern ein Satzende verlangt: dies ist der Schluss des Systemes, sei es eine strophische oder eine astrophische Partie. Da die Metra der Griechen auf derselben historischen Grundlage erwachsen sind, wie die der verwandten Völker, so können wir schwerlich der Annahme entgehen, dass in der allerfrühesten Zeit auch die griechische Poesie der Identität der rhythmischen mit den logischen Abschnitten Rechnung trug. Noch in der homerischen Dichtung lässt sich bemerken, wie ein gewisses Bestreben vorhanden ist, die Redepausen mit dem rhythmischen Gange des Verses nicht in Gegensatz zu bringen, denn die Interpunction fällt hier häufig mit den beiden Haupt- und den wichtigeren Nebencäsuren zusammen und die Mehrzahl der Sätze schliesst mit dem Verse und, wo die rhetorische Periode über den Umfang eines Verses hinausgeht, sucht sie doch wenigstens mit ihrem Abschluss die Cäsur als den natürlichen Ruhepunkt zu gewinnen.

Ganz anders aber verfährt der chorische Dichter, der an dem Widerspruch der rhythmischen und der logischen Gliederung keinen Anstoss nimmt. Und wie sehr wäre doch dem Zuhörenden das Verständniss des Textes einer pindarischon Ode erleichtert worden, wenn sich ihm die rhythmischen und melodischen Abschlüsse, die seinem Ohre durch die Musik vorgeführt wurden, zugleich als Wendepunkte für den logischen Zusammenhang dargestellt hätten! Aber darum kümmert sich Pindar niemals und ebenso wenig die übrigen chorischen Dichter der Griechen. Musste nicht das griechische Publicum ein wahrhaft immenses Talent für Auffassung der Musik und Poesie besitzen, wenn es bei der Aufführung einer vorher nie gehörten chorischen Musik neben dem Rhythmisch-Musikalischen gleichzeitig dem so vielfach verschlungenen Faden des poetischen Textes zu folgen vermochte, dessen Gang, weit entfernt durch die rhythmisch-musikalischen Periodenschlüsse unterstützt zu werden, sich vielmehr in einem fortwährenden Antagonismus mit demselben befand?

Drittes Capitel.

Versfüsse, Kola, Metra.

§ 21.

Classification der Πόδες.

Wie sich Takt vom Versfuss unterscheidet, ist S. 32 angegeben. Gesagte Verse zerfallen nicht in Takte, sondern nur in Versfüsse; gesungene Verse zerfallen zugleich in Takte und in Versfüsse, welche letztere wir im Unterschiede von denen der *φωνὴ λογική* als Versfüsse der *φωνὴ μελῳδική*, als melische Versfüsse bezeichnen. Das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik redet nur von melischen Versfüssen — von *πόδες* als Takten in dem Sinne, wie dies Wort in unserer Musik gebraucht wird, Hephaestion auch von *πόδες* der *φωνὴ λογική*.

Fällt Versfuss und Takt zusammen, so ist derselbe ein einfacher („*ποὺς ἀσύνθετος*“ Aristoxenus); fasst er mehrere Versfüsse in sich, so ist er ein zusammengesetzter („*ποὺς σύνθετος*“).

Takt und Versfuss lassen sich kürzlich so definiren: Bei Takten kann man die Zeitdauer eines jeden nach den Einheiten 1..2..3..4..5..6 abzählen, bei Versfüssen der gesagten Poesie nicht, sondern nur die in einem Verse enthaltenen Hebungen.

Es gibt in den gesungenen Versen drei Arten von einfachen Takten, je nach der Zeitdauer. Aristoxenus misst die Dauer des Taktes nach dem Betrage der in ihm enthaltenen kurzen Silben, — der kleinsten rhythmischen Masseinheiten, welche er als *χρόνοι πρῶτοι* („Primärzeiten“) bezeichnet. Also dreizeitige, vierzeitige, fünfzeitige, sechszeitige einfache Takte, *πόδες τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι, ἑξάσημοι* nach Aristoxenus, während bei Hephaestion und den Metrikern die Termini *πόδες τρίχρονοι, τετράχρονοι, πεντάχρονοι, ἑξάχρονοι* gebraucht werden.

Λόγος ποδικός.

Die zu einem einfachen Takte zusammengeschlossene Gruppe von Primärzeiten zerlegt sich in zwei Abschnitte (*χρόνοι ποδικοί*), deren Grössenverhältniss den „*λόγος ποδικός*“ bildet:

Gerader Takt.

◡ ◡ | ◡ ◡ *ποὺς τετράσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ* (2 : 2).

Ungerade Takte.

◡ ◡|◡ πους τρίσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ (2 : 1).

◡ ◡ ◡ ◡|◡ ◡ πους ἑξάσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ (4 : 2 = 2 : 1).

◡ ◡ ◡|◡ ◡ πους πεντάσημος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ (3 : 2).

Die Römer übersetzen die rhythmischen Verhältnisszahlen mit den Ausdrücken „par, duplex, sescuplex".

Der erste der vier einfachen Takte ist der gerade Takt, die drei anderen sind ungerade Takte. Weshalb zerlegt Aristoxenus jede einfache Taktgrösse, nicht blos die gerade, sondern auch die ungerade, in zwei Abschnitte (*χρόνοι ποδικοί* oder *σημεῖα ποδικά*)? Wenn es sich um Raumgrössen handeln würde, so wäre folgende Zerlegung eine symmetrische, welche sich der Anschauung als eine sehr bequeme, leicht fassliche darstellte.

–|–|–

– –|– –|– –

– –| – |– –

Dann würden sich um ein Mittelglied gleich grosse Seitenglieder gruppiren. Aber so natürlich eine solche Gruppirung für Raumgrössen erscheint, so unmöglich ist sie bei Zeitgrössen. Für die letzteren gewinnt die Anschauung nur dann eine bequeme Uebersicht, wenn sie eine jede in nicht mehr als nur zwei Abschnitte zerlegt, von denen sie die Grösse des einen mit der des anderen leicht vergleichen kann, wenn es sich dabei um so kleine schnell zu überschauende Zahlen wie 1, 2, 3, 4 handelt.

Von den beiden Abschnitten des einfachen Taktes enthält der eine das Zeitmoment der Hebung, der andere nicht (der andere enthält blos Zeitmomente der Senkung). Derjenige Zeitabschnitt, in welchem die stärkste Hebung des einfachen Taktes enthalten ist, der starke Taktheil, wird von Aristoxenus mit Rücksicht auf die beim Taktiren gebrauchte Bewegung der Hand oder des Fusses mit dem Terminus

κάτω χρόνος, Niederschlag,

der schwache Taktheil als

ἄνω χρόνος, Aufschlag

bezeichnet. Gleichbedeutend mit *ἄνω χρόνος* gebraucht Aristoxenus das Wort

ἄρσις,

für *κάτω χρόνος* sagt derselbe auch

βάσις.

Das Wort ἄρσις ist auch in der auf Aristoxenus folgenden Zeit in der rhythmischen Terminologie beibehalten. Doch statt des Aristoxenischen βάσις gebrauchen die Späteren den Terminus technicus

θέσις.

Bei den Römern sind die Ausdrücke ἄρσις und θέσις durch sublatio und positio übersetzt.

Die Kunstsprache der heutigen Musiker hat die Ausdrücke Arsis und Thesis in demselben Sinne wie die antiken Rhythmiker beibehalten. Die moderne Philologie aber hat bis zum Erscheinen der zweiten Auflage von Rossbach-Westphals griechischer Metrik die antiken Ausdrücke ἄρσις und θέσις im umgekehrten Sinne wie die antiken Rhythmiker und die modernen Musiker gebraucht: ἄρσις für den schweren, θέσις für den leichten Takttheil. Wo Aristoxenus das Wort ἄρσις gebrauchte, sagte die moderne Philologie „Thesis", wo dagegen die antike Rhythmik θέσις sagte, gebrauchte die moderne Philologie das Wort „Arsis". Es wäre wohl an der Zeit, dass diese wunderliche Art, die griechischen Wörter ἄρσις und θέσις zu übersetzen, allgemein abkäme!*)

Durch G. Hermann ist für die anlautende ἄρσις des Versfusses der den Alten fremde Terminus technicus „Anakrusis" eingeführt.

Πόδες κύριοι oder μετρικοί.

Wie die Metrik jeder quantitirenden Poesie, so hat auch die der Griechen die Eigenthümlichkeit, dass ursprünglich der Versfuss denjenigen χρόνος ποδικός, auf welchen die θέσις fällt, durch eine grammatische Länge darstellt. Die sich somit ergebende Form des Versfusses nennt die Theorie der griechischen Metriker „κύριος πούς", indem sie ihn als die eigentliche, ursprüngliche Form des Versfusses ansieht. Da nach dieser Form des Versfusses zugleich die verschiedenen Metra benannt werden, so gebraucht sie dafür auch den Terminus „μετρικὸς πούς". Die κύριοι oder μετρικοὶ πόδες sind folgende:

ποὺς τετράσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ

mit anlautender θέσις ‒ ◡ ◡, δάκτυλος,

mit anlautender ἄρσις ◡ ◡ ‒, ἀνάπαιστος,

---

*) Man kann bei metrischen Schriften der Modernen im Voraus nicht wissen, ob man die in ihnen gebrauchten Worte Arsis und Thesis nicht ins griechische θέσις und ἄρσις zurückübersetzen muss.

πούς τρίσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ
mit anlautender *θέσις* ‒ ◡, *τροχαῖος*,
mit anlautender *ἄρσις* ◡ ‒, *ἴαμβος*,

πούς ἑξάσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ
mit anlautender *θέσις* ‒ ‒ ◡ ◡, *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*,
mit anlautender *ἄρσις* ◡ ◡ ‒ ‒, *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*,

πούς πεντάσημος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ
mit anlautender *θέσις* ‒ ◡ ◡ ◡, *παίων πρῶτος*,
mit anlautender *ἄρσις* ◡ ◡ ◡ ‒, *παίων τέταρτος*.

Πόδες τῆς πρώτης und τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας, primäre und secundäre Versfüsse.

Nach Aristoxenus zerlegt sich der *πούς σύνθετος* in mehrere *πόδες ἀσύνθετοι*, z. B. die trochäische Dipodie ‒ ◡ ‒ ◡ in zwei trochäische Monopodien ‒ ◡. Die Metriker folgen ihrer (bei Aristoxenus fehlt sie) Auffassung der *πόδες ἁπλοῖ* und *σύνθετοι*.

Πόδες ἁπλοῖ sind nach der Theorie Hephaestions die drei- und vierzeitigen, *σύνθετοι* sind die vier- und fünfzeitigen Versfüsse. Das uns erhaltene kleine Encheiridion Hephaestions beschreibt zwar diesen Unterschied der Versfüsse nicht speciell, gelegentlich nimmt aber auch dieser Auszug aus seinem umfassenderen Werke darauf Rücksicht; und der Scholiast zum Encheiridion entlehnt vermuthlich aus jenen grösseren Schriften die von ihm zu den betreffenden Stellen des Encheiridions gegebene Erläuterung, dass unter den *ἁπλοῖ πόδες* die zweisilbigen und dreisilbigen (Trochäus, Iambus, Daktylus und Anapäst), unter den *σύνθετοι πόδες* die viersilbigen und die fünfsilbigen (Ionicus und Päon) zu verstehen seien. Die ganze Stelle des Scholion p. 208, 17 W. lautet:

> *Πρώτην ἀντιπάθειαν λέγει* ⟨*Ἡφαιστίων*⟩ *τὴν ἐν τοῖς ἁπλοῖς ποσί, τοῦτ' ἔστι τοῖς δισυλλάβοις καὶ τρισυλλάβοις ἐναντιότητα.*
>
> *Δευτέραν δὲ ἀντιπάθειαν τὴν ἐν τοῖς συνθέτοις, λέγω δὴ τὴν ἐν τετρασυλλάβοις.*

Nach der Theorie der alten Metriker gab es also zwei Klassen der *πόδες*. Die erste Klasse bildeten die *πόδες* **τῆς πρώτης ἀντιπαθείας**, die zweite Klasse bildeten die *πόδες* **τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας**. Wie diese eigenthümlichen Termini technici zu erklären sind, ergibt sich im Folgendem. Zunächst muss constatirt werden, dass die Metriker den *πούς πεντάσημος* in einen *πούς τρίσημος* und einen *πούς δίσημος*, den *πούς ἑξάσημος*

in einen *τετράσημος* und einen *δίσημος* zerlegten. Nach Aristoxenus gehört sowohl der *πεντάσημος* wie der *ἑξάσημος* in die Kategorie der *πόδες ἀσύνθετοι*; zwar verstatten die genannten *πόδες* der eine die Zerlegung

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑,

der andere die Zerlegung

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑,

d. i. in dem einen ist zu einem *χρόνος τρίσημος*, in dem anderen zu einem *χρόνος τετράσημος* als zweiter Bestandtheil ein *χρόνος δίσημος* hinzugefügt. Aber nach Aristoxenus bildet das *δίσημον μέγεθος* zwar einen *χρόνος ῥυθμικός*, aber keinen *πούς*: man kann daher nach Aristoxenus nicht sagen, dass der *ποὺς πεντάσημος* in mehrere *πόδες* zerfalle. Nach Aristoxenus würde er in anderthalb Versfüsse, einen ganzen *ποὺς τρίσημος* und einen halben *ποὺς τετράσημος* zerfallen. So besteht denn der von der metrischen Theorie sogenannte *ποὺς σύνθετος* aus der Combination von einem und einem halben *πούς*. Unter den Versfüssen, welche Aristoxenus „*πόδες ἀσύνθετοι*“ nennt, gibt es mithin nach der von den Metrikern überlieferten Theorie zwei verschiedene Klassen:

1. *Πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας*. Dies sind die von Aristoxenus als *ἀσύνθετοι*, von den Metrikern als *ἁπλοῖ* bezeichneten dreizeitigen und vierzeitigen Versfüsse, der *ποὺς τρίσημος* und der *ποὺς τετράσημος*. Dies würden die primären Versfüsse sein.
2. *Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*. Dies sind die von Aristoxenus ebenfalls unter die Klasse der *ἀσύνθετοι* gezählten fünfzeitigen und sechszeitigen Versfüsse, der *ποὺς ἀσύνθετος πεντάσημος* und der *ποὺς ἀσύνθετος ἑξάσημος*. Nach der in der Theorie der Metriker enthaltenen Auffassung gehören diese Versfüsse nicht in die Kategorie der *ἁπλοῖ*, sondern der *σύνθετοι πόδες*: ein jeder von ihnen ist aus einem ganzen *ἁπλοῦς* und einem halben *ἁπλοῦς* zusammengesetzt. Dies würden die secundären Versfüsse sein.

Wir haben diesen Unterschied primärer und secundärer Versfüsse*) der Theorie der *πόδες* als die beiden obersten Kategorien zu Grunde zu legen.

---

*) Die von den Metrikern überlieferte Classification in *πόδες ἁπλοῖ* und *πόδες σύνθετοι* finden wir zuerst bei Dionysius de comp. verb. c. 17, wo es heisst: „*Τὸ δὲ αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν . . . Ἁπλοῦς δὲ ῥυθμὸς ἢ ποὺς*

Die sieben Aristoxenischen διαφοραὶ ποδικαί.

Im zweiten Buche der Aristoxenischen Rhythmik heisst es: *Τῶν δὲ ποδικῶν διαφορῶν ἐκκείσθωσαν αἱ ἑπτά· ...*

α'. Μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει πούς ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ.

β'. Γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίου, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐνρύθμων χρόνων.

γ'. Οἱ δ' ἄλογοι διαφέρουσιν τῶν ῥητῶν τῷ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν.

δ'. Οἱ δ' ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων.

ε'. Διαιρέσει δὲ διαφέρουσι ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θάτερα.

ς'. Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ⟨διαιρεθ⟩ῇ.

ζ'. Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. Ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἄνισον δὲ ⟨τάξιν⟩ ἔχουσι τῶν ἄνω χρόνων ⟨καὶ⟩ τῶν κάτω.

§ 22.

Die Aristoxenischen πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι.

Von den vorstehenden sieben Taktunterschieden muss zunächst der vierte näher erörtert werden. Der einfüssige d. i. der nur einen Versfuss enthaltende Takt ist ein unzusammengesetzter, genannt *μονοποδία*. Diejenigen, welche mehrere Versfüsse enthalten, sind zusammengesetzte. Der zweifüssige heisst *διποδία*, der dreifüssige *τριποδία*, der vierfüssige *τετραποδία**). Den fünffüssigen dürfen wir *πενταποδία*, den sechsfüssigen *ἑξαποδία* nennen. Mehr als sechs Versfüsse können nach der Darstellung des Aristoxenus nicht zu einem *πούς σύνθετος* verbunden werden.

οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν οὔτε μείζων τριῶν ... Οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων (τῶν ἁπλῶν) εἰσὶ σύνθετοι." Vgl. oben S. 27. Auch der bei Bakchios p. 22 M. erhaltene Katalog der πόδες, welcher gleich der Stelle des Dionysius das Wort πούς und ῥυθμός gleichbedeutend gebraucht, legt die Classification der Metriker zu Grunde: Τῶν δὲ ῥυθμῶν οἱ μὲν εἰσιν ἁπλοῖ, οἱ δὲ συμπεπλεγμένοι.

*) Τριποδία Heph. p. 48, τετραποδία Heph. p. 50 W.

Doch hängt das Maximum der zu einem *πούς* zu vereinigenden Versfüsse von der Zahl der in einem jeden derselben enthaltenen *χρόνοι πρῶτοι* ab. Die von Aristoxenus gegebene Grenzbestimmung lässt sich bequem auf die von den Metrikern überlieferte Classification in *πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* und *πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* zurückführen. Von den primären Versfüssen kann eine Dipodie, eine Tripodie, eine Tetrapodie, eine Pentapodie gebildet werden, eine Hexapodie also blos von dreizeitigen, nicht von vierzeitigen Versfüssen. Es gibt nach der Lehre des Aristoxenus blos trochäische und iambische, aber keine daktylischen und anapästischen Hexapodien.

Von den secundären Versfüssen, den Päonen und Ionici, können Dipodien und Tripodien, aber keine Tetrapodien gebildet werden. Es gibt weder päonische noch ionische Tetrapodien als *πόδες σύνθετοι.* Eigenthümlich ist es, dass zufolge der Aristoxenischen Doctrin auch päonische Pentapodien vorkommen können.

Ein jeder dieser *πόδες σύνθετοι* kann, wie Aristoxenus ausdrücklich hinzusetzt, eine *συνεχὴς ῥυθμοποιία* bilden, d. h. er kann continuirlich hinter einander wiederholt werden. Es gibt aber auch noch andere *πόδες*, sei es *ἀσύνθετοι*, sei es *σύνθετοι*, von denen jeder nur so gebraucht wird, dass er unter heterogene *πόδες* nur vereinzelt eingemischt, aber nicht mehrmals wiederholt werden kann.

Πόδες σύνθετοι und *σύνθετοι τῆς πρώτης ἀντιπαθείας.*

Trochäische und iambische.

Monopodie: *ποὺς τρίσημος ἀσύνθετος*

- ‿ 3 zeitiger Trochäus
‿ - 3 zeitiger Iambus.

Dipodie: *ποὺς ἑξάσημος σύνθετος*

- ‿ - ‿ 6 zeitige trochäische Dipodie
‿ - ‿ - 6 zeitige iambische Dipodie.

Tripodie: *ποὺς ἐννεάσημος σύνθετος*

- ‿ - ‿ - ‿ 9 zeitige trochäische Tripodie
‿ - ‿ - ‿ - 9 zeitige iambische Tripodie.

Tetrapodie: *ποὺς τετράσημος σύνθετος*

- ‿ - ‿ - ‿ - ‿ 12 zeitige trochäische Tetrapodie
‿ - ‿ - ‿ - ‿ - 12 zeitige iambische Tetrapodie.

Pentapodie: *ποὺς πεντεκαιδεκάσημος σύνθετος*

- ‿ - ‿ - ‿ - ‿ - ‿ 15 zeitige trochäische Pentapodie
‿ - ‿ - ‿ - ‿ - ‿ - 15 zeitige iambische Pentapodie.

Hexapodie, *ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος σύνθετος*

– ∪, – ∪, – ∪, – ∪, – ∪, – ∪ 18zeitige trochäische Hexapodie

∪ –, ∪ –, ∪ –, ∪ –, ∪ –, ∪ – 18zeitige iambische Hexapodie.

Daktylische und anapästische.

Monopodie: *ποὺς τετράσημος ἀσύνθετος*

– ∪ ∪ 4zeitige daktylische Monopodie

∪ ∪ – 4zeitige anapästische Monopodie.

Dipodie: *ποὺς ὀκτάσημος σύνθετος*

– ∪ ∪, – ∪ ∪ 8zeitige daktylische Dipodie

∪ ∪ –, ∪ ∪ – 8zeitige anapästische Dipodie.

Tripodie: *ποὺς δωδεκάσημος σύνθετος*

– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪ 12zeitige daktylische Tripodie

∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ – 12zeitige anapästische Tripodie.

Tetrapodie: *ποὺς ἑκκαιδεκάσημος σύνθετος*

– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪ 16zeitige daktylische Tetrapodie

∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ – 16zeitige anapästische Tetrapodie.

Pentapodie: *ποὺς εἰκοσάσημος σύνθετος*

– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪ 20zeitige daktylische Pentapodie.

∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ – 20zeitige anapästische Pentapodie.

***Πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*.**

Päonische.

Monopodie: *ποὺς πεντάσημος ἀσύνθετος*

– ∪ – 5zeitige päonische Monopodie.

Dipodie: *ποὺς δεκάσημος σύνθετος*

– ∪ –, – ∪ – 10zeitige päonische Dipodie.

Tripodie: *ποὺς πεντεκαιδεκάσημος σύνθετος*

– ∪ –, – ∪ –, – ∪ – 15zeitige päonische Tripodie.

Es kommt hinzu nach Aristoxenus noch die päonische

Pentapodie: *ποὺς πεντεεικοσάσημος σύνθετος*

– ∪ –, – ∪ –, – ∪ –, – ∪ –, – ∪ – 25zeitige päonische Pentapodie.

Ionische.

Den einzelnen ionischen Versfuss schreiben wir in dem Schema des Molossos, ohne dass wir zwischen der mit der Thesis und der mit der Arsis anlautenden Form des Versfusses zu scheiden brauchen.

Monopodie: *ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος*

– – – 6zeitige ionische Monopodie.

Dipodie: *ποὺς δωδεκάσημος σύνθετος*

– – –, – – – 12zeitige ionische Dipodie.

Tripodie: *ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος σύνθετος*

– – –, – – –, – – – 18zeitige ionische Tripodie.

Unter die Kategorie des ionischen Rhythmus gehört auch der Päon epibatus, ein πους δεκάσημος aus 5 Längen

– – –, – – 10zeitige unvollständige ionische Tripodie,

worüber weiterhin das Nähere.

Ueber die historischen Wandlungen der Nomenclatur sei hier Folgendes gesagt.

In einzelnen Fällen haben die Grammatiker auch die antike Terminologie verändert. Ein Beispiel dieser Art ist der χορεῖος, den die Rhythmik des Arist. § 20 als Bezeichnung des πούς – ᴗ identisch mit τροχαῖος gebraucht. Die meisten Grammatiker haben ihn für den aufgelösten τροχαῖος ᴗ ᴗ ᴗ (oder Iambus) fixirt. So schon das Verzeichniss des Dionysius. Doch herrscht noch gegen das Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts und noch später zwischen den einzelnen Berichterstattern in dieser Terminologie keine Uebereinstimmung (denn Quintilian gebraucht choreus in alter Weise für – ᴗ, dagegen trochaeus Cicero für ᴗ ᴗ ᴗ instit. 9, 4, 87 ff. Vgl. ebendas. § 82 „tres breves trochaeum, quem tribrachyn dici volunt, qui choreo trochaei nomen imponunt").

Wichtiger ist die Nomenclatur des Ionicus. Dieser πούς hiess früher βακχεῖος (auch der Choriambus wurde so genannt)*). Dass ihm von den alexandrinischen Grammatikern der Name ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος und ἰωνικὸς ἀπ᾽ ἐλάσσονος gegeben wurde, hat sicherlich keinen andern Grund, als dass die in der Zeit der ersten Ptolemäer von Alexander Aetolus, Sotades und anderen gedichteten, so sehr beliebten ἰωνικοὶ λόγοι (im ionischen Dialekt) in diesem Takte sich bewegten. Es ist dies in der That die originellste Gattung der alexandrinischen Poesie und der Takt konnte sich immerhin zu Ehren dieser ἰωνικοὶ λόγοι statt des alten Namens βακχεῖος den neuen Namen ἰωνικός gefallen lassen. Aber was sollen die Grammatiker nun mit dem alten Namen βακχεῖος anfangen? Sie beschränken ihn zunächst auf eine bestimmte Taktform des alten bakcheischen, nunmehr ionisch genannten Rhythmus, nämlich auf die Taktform – – ᴗ des Anaklomenon

ᴗ ᴗ – –, ᴗ ᴗ – –
ᴗ ᴗ – ᴗ, – ᴗ – –
– – ᴗ, – ᴗ – –.

Der πούς ᴗ ᴗ – – ist der alte ἑξάσημος βακχεῖος (nunmehr ἰωνικὸς ἀπ᾽ ἐλάσσονος); ᴗ ᴗ – ᴗ ist dessen ἀνάκλασις (ein ποὺς πεντά-

*) Aristid. Quintil.

σημος); – – ◡ ist die Contraction dieser *ἀνάκλασις*, aber blos dieser *πούς* ist es, der den alten Namen *βακχεῖος* behält. Somit gehört jetzt der *βακχεῖος* unter die *πόδες πεντάσημοι*, bezeichnet aber immer noch ausschliesslich eine Taktform des sechszeitigen Rhythmus (des *ἀνακλώμενον*). Nach Analogie desselben wurde jetzt aber auch das *ἀντίστροφον* dieses *βακχεῖος*, nämlich ◡ – –, als *ἀντιβάκχειος* oder *ὑποβάκχειος* bezeichnet, obwohl dieser Takt mit dem alten „bakcheischen" Rhythmus gar nichts mehr zu thun hat. Es ist dieser *ἀντιβάκχειος* oder *παλιμβάκχειος* eine anakrusische Form des fünfzeitigen Päon, für welchen die alte rhythmisch-metrische Tradition keinen Namen hatte. Dies letztere halten auch die Grammatiker fest, wenn sie erklären: „*τὸ παιωνικὸν γένος οὐκ ἔχει ἐπιπλοκήν*" d. h. im päonischen Rhythmengeschlechte gibt es keine anakrusische Taktform. So hat nun der alte Name des sechszeitigen Taktes *βακχεῖος* der anakrusischen Form des fünfzeitigen Taktes zu einem Namen verholfen. Dies ist die Terminologie, welche in dem Verzeichnisse des Dionysius und auch bei vielen späteren Metrikern, welche nachweislich einer älteren Quelle folgen, angewandt wird, z. B. bei Terent. Maurus:

– – ◡ *βακχεῖος*
◡ – – *ὑποβάκχειος* oder *ἀντιβάκχειος*, *παλιμβάκχειος*.

Aber noch im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit gab es Metriker, welche diese Nomenclatur der früheren Kaiserzeit umkehrten. Von beiden Takten ist ◡ – – der häufigere (– – ◡ kommt, wie gesagt, am häufigsten als Contraction der *ἀνάκλασις* vor) und so kam die Neuerung auf, dass man dieser häufigeren Form den einfacheren Namen *βακχεῖος*, der selteneren – – ◡ den Namen *παλιμβάκχειος* gab. So gebraucht Quintilian diese Termini. Ebenso auch Hephaestion, vermuthlich auch Heliodor. Sollen nun die modernen Bearbeiter der Metrik diese Namen wie die späteren Grammatiker, oder wie die älteren Grammatiker, oder wie die klassische Zeit des Griechenthums und späterhin auch noch die musici und rhythmici gebrauchen? Die späteste Bedeutung (◡ – – *βακχεῖος*, – – ◡ *παλιμβάκχειος*) hat selbstverständlich die wenigste Autorität, gleichwohl haben die Neueren sie adoptirt. Die Metriker, bei denen sie vorkommt, sind dieselben, welche den Vers Maecenas atavis edite regibus antispastisch messen; diejenigen Metriker dagegen, welche die Taktform – – ◡ den *βακχεῖος*, ◡ – – den *ἀντιβάκχειος* nennen, wissen von der antispastischen Messung

noch nichts. Wem die antispastische Messung behagt, der möge auch den Namen *βακχεῖος* und *ἀντιβάκχειος* in den von den Gewährsmännern dieser Messung angewandten Bedeutung gebrauchen. Wem die ältere metrische Theorie, die noch keine *ἀντισπαστικά* kennt, besser zusagt, der muss auch dem hier befolgten älteren Sprachgebrauch der Wörter *βακχεῖος* und *ἀντιβάκχειος* beitreten.

Ποὺς σύνθετος des Aristoxenos = κῶλον der Metriker.

Was bei Aristoxenus *ποὺς σύνθετος* genannt wird, hat bei den Metrikern den Namen *κῶλον*. Vgl. Hephaestion p. 7 W.

> *Στίχος ἐστὶ ποσὸν μέγεθος μέτρου ὅπερ οὔτε ἔλαττόν ἐστι τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων.*
> *Τὸ δὲ ἔλαττον ὂν τριῶν συζυγιῶν, ἐὰν μὲν πλήρεις ἔχῃ τὰς συζυγίας ἀκατάληκτός ἐστι καὶ καλεῖται κῶλον, ἐὰν δέ τι ἐλλείπῃ κόμμα.*

Πόδες der ἀσυνεχὴς ῥυθμοποιία.

Diese 19 *πόδες*, theils *σύνθετοι*, theils *ἀσύνθετοι*, sind die einzigen, welche der Aristoxenischen Doctrin zufolge in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* verwandt werden können, d. h. ein jeder der *πόδες* kann beliebig oft hinter einander wiederholt werden. Ausserdem gibt es noch den einen oder den anderen *πούς*, welcher isolirt unter andere *πόδες* eingemischt werden kann. In diese Kategorie gehört:

1. Der *ποὺς δίσημος* ⏑ ⏑, Pyrrhichius oder Hegemon.
2. Die beiden *πόδες* des epitritischen Rhythmengeschlechtes (3 : 4):
   a) der *ποὺς ἐπίτριτος ἑπτάσημος ἀσύνθετος*
      – ⏑ – – der 7zeitige Epitrit,
   b) der *ποὺς ἐπίτριτος τεσσαρεσδεκάσημος σύνθετος*
      – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – der 14zeitige Epitrit.
3. Der *πούς* des triplasischen Rhythmengeschlechtes
   ⏑ – ⏑ *ποὺς τριπλάσιος ἀσύνθετος*,
   als erster Versfuss der Dipodie
   ⏑ – ⏑, – –.

Vgl. über diese Takte der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* und der *ἀσυνεχὴς*(?) *ῥυθμοποιία* dritte Aufl. der griech. Rhythmik S. 158, 167 und S. 192. An die Restitution der S. 144 aufgeführten Takte der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* aus dem Aristoxenischen Fragmente der

Rhythmik (griechische Rhythmik der ersten Auflage) knüpft sich die Verwerthung der Aristoxenischen Rhythmik für die griechische Metrik*).

§ 23.

Die Aristoxenische Diairesis der πόδες in χρόνοι ποδικοί.

Der ποὺς ἀσύνθετος zerlegt sich nach Aristoxenus in zwei Takttheile (*χρόνοι ποδικοί*, *σημεῖα ποδικά*, *μέρη ποδικά*), einen schwachen (*τὸ ἄνω* oder *ἄρσις*) und einen starken Takttheil (*τὸ κάτω* oder *βάσις* — den Namen *θέσις* gebrauchen erst die Späteren). Vgl. die Aristoxenische Angabe rh. § 14 über die *χρόνοι ποδικοί* des *ποὺς ἀσύνθετος τρίσημος* und *τετράσημος*.

Der *ποὺς σύνθετος* hat nach Aristoxenus mehr als zwei Takttheile: nämlich drei oder vier, niemals aber mehr als vier Takttheile.

So viele Versfüsse nämlich der *ποὺς σύνθετος* zu seinen Bestandtheilen hat, aus ebenso viel Takttheilen besteht er: ein jeder Versfuss des zusammengesetzten Taktes ist ein *χρόνος ποδικός*, entweder ein *ἄνω* oder ein *κάτω χρόνος*. Die Dipodie hat gleich dem monopodischen Takt zwei Taktteile, der tripodische Takt hat drei, der tetrapodische Takt hat vier Takttheile. Und zwar kann der leichte oder der schwere Takttheil den Anlaut bilden, bei dem monopodischen Takte nicht minder wie bei dem dipodischen, tripodischen und tetrapodischen Takte.

Jeder *ποὺς* (*ἀσύνθετος* oder *σύνθετος*), welcher mit der *θέσις* beginnt, gehört dem *ἦθος τῆς ῥυθμοποιίας ἡσυχαστικόν*, der ruhigen Art des Rhythmus an; jeder *πούς* (*ἀσύνθετος* oder *σύνθετος*), welcher mit der *ἄρσις* anlautet, dem *διασταλτικὸν τῆς ῥυθμοποιίας ἦθος*, dem bewegten Rhythmus. Vgl. Aristid.

---

*) In der Polemik, welche Julius Cäsar gegen die Richtigkeit unserer Restitution der Aristoxenischen *πόδες* geführt hat, ist diesem neuerdings von C. v. Jân in der von diesem in Wilhelm Hirschfelders Wochenschrift für klassische Philologie 1887 Nr. 18 eingesandten Recension meiner griechischen Rhythmik 3ter Aufl. secundirt worden. Die folgende Nummer der Zeitschrift enthält meine Entgegnung zugleich mit einer kleinen Epistel, welche mir C. v. Jân in eleganten lateinischen Hexametern geschrieben hat. Die letzteren weiss ich nicht besser als durch die ebenfalls eleganten Catullischen Hendecasyllaben und Archilocheischen Iamben meiner Catullusausgabe, Breslau 1865, S. 148 zu beantworten. Dort möge sie Herr v. Jân nachlesen und sich, was für ihn passt, daraus aussuchen.

p. 97 Meib.: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν· οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι.*

Die Aristoxenische Rhythmik hatte die Lehre von der Anzahl der Takttheile in dem Abschnitte von der *διαίρεσις*, die verschiedene Anordnung der Takttheile in dem Abschnitte von der *ἀντίθεσις* behandelt. Vgl. S. 143. Beide Abschnitte sind in der Handschrift der Aristoxenischen Rhythmik nicht mehr erhalten. Was in der Aufzählung der 7 *διαφοραὶ ποδικαί* von der *διαίρεσις* gesagt ist (s. oben S. 143), muss nicht blos von der Zerlegung des *πούς ἀσύνθετος*, sondern auch von der Zerlegung des *πούς σύνθετος* in *χρόνοι ποδικοί* verstanden werden. Es bedeuten die Worte des Aristoxenus:

> „Durch Diairesis werden sich (zwei einfache) Takte unterscheiden, wenn ein und dasselbe Taktmegethos in ungleiche Takttheile zerfällt. Und zwar sind die Takttheile entweder ungleich, sowohl durch die Zahl der Takttheile wie auch durch die Grösse der Takttheile oder ⟨nur⟩ durch den einen beider Factoren."

Zur Erläuterung gab die Theorie der griechischen Rhythmik dritter Auflage S. 170 folgende Erläuterung:

1. Das 6 zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) dem 6-zeitigen Ionicus
      – – –, zwei ungleiche Takttheile, ein 4-zeitiger und ein 2-zeitiger,
   b) der 6-zeitigen trochäischen Dipodie
      – ⏑ – ⏑, zwei gleiche 3-zeitige Takttheile.
2. Das 10-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 10-zeitigen päonischen Dipodie
      – ⏑ – – ⏑ –, zwei gleiche 5-zeitige Takttheile,
   b) dem 10-zeitigen Paeon epibatus
      –, –, – –, –, vier Takttheile, drei 2-zeitige, ein 4-zeitiger.
3. Das 12-zeitige Megethos ist drei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 12-zeitigen daktylischen Tripodie
      – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, drei gleiche 3-zeitige Takttheile,
   b) der 12-zeitigen ionischen Dipodie
      – – –, – – –, aus zwei gleichen 6-zeitigen Takttheilen bestehend,
   c) der 12-zeitigen trochäischen Tetrapodie
      – ⏑, – ⏑, – ⏑, – ⏑, aus vier gleichen 3-zeitigen Takttheilen bestehend.

4. Das 15-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 15 zeitigen päonischen Tripodie
      – ◡ –, – ◡ –, – ◡ –, aus drei gleichen 5-zeitigen Takttheilen bestehend,
   b) der 15-zeitigen trochäischen Pentapodie
      – ◡, – ◡, – ◡, – ◡, – ◡, aus fünf gleichen 3-zeitigen „μέρη" bestehend.
5. Das 18-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 18-zeitigen ionischen Tripodie
      – – –, – – –, – – –, aus drei gleichen 6-zeitigen „μέρη" bestehend,
   b) der 18-zeitigen trochäischen Hexapodie
      – ◡ – ◡, – ◡ – ◡, – ◡ – ◡, aus drei gleichen 6-zeitigen „μέρη" bestehend.

So verstatten von den für die *συνεχὴς ῥυθμοποιία* statuirten 19 verschiedenen Taktgrössen die 6-zeitige, 10-zeitige, 12-zeitige, 15-zeitige, 18-zeitige je eine zweifache oder dreifache *διαίρεσις* in verschiedene „*μέρη*".

Von jeder der 19 Taktgrössen steht es fest, dass sie sei es ein einfacher oder ein zusammengesetzter Takt im Sinne des Aristoxenus ist. Doch hier ergibt sich ein Widerspruch: nach der vorstehenden Ausführung zerfallen die zusammengesetzten Takte entweder in zwei *μέρη*, oder in drei *μέρη*, oder in fünf *μέρη*, oder in sechs *μέρη*. Nach der unten S. 152 angeführten ausdrücklichen Erklärung des Aristoxenus kann kein Takt in mehr als vier Takttheile, leichte oder schwere Takttheile, zerfallen. Aristoxenus sagt:

> *Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ πούς χρῆται κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται.*

Mit „*ὕστερον*" verweist Aristoxenus auf die nicht mehr erhaltene Ausführung der Lehre von der Diairesis in einem späteren Abschnitte seiner Rhythmik. Was er dort gesagt, liegt uns nicht mehr vor. Doch wird es schwerlich etwas anderes gewesen sein, als die Erörterung der Frage: „Die Pentapodie hat fünf, die Hexapodie hat sechs *μέρη*: wie kommt es, dass nur die vier *μέρη* der Tetrapodie, die drei *μέρη* der Tripodie, die zwei *μέρη* der Dipodie oder Monopodie als *ποδικὰ σημεῖα* aufgefasst werden, die fünf resp. die sechs *μέρη* der Pentapodie und Hexapodie aber nicht."

Ich kann nicht umhin, wieder auf das zurückzukommen, was

ich in der dritten Auflage der Harmonik und schon früher angenommen: dass sich nämlich an die Begriffe des *ἄνω* und *κάτω χρόνος*, des *ἄνω* und *κάτω σημεῖον* zugleich die Bedeutung des Taktschlagens, der Auf- und Niederschläge anschliesst. Dass beim Vortrage gesungener Verse durch den *ἡγεμών* der Takt geschlagen wurde, dass in der griechischen nicht minder wie in der modernen Musik ein Dirigent die Silben bezeichnete, auf welche der stärkere rhythmische Ictus kam, steht über allem Zweifel fest. Es ist nur angemessen, dass wir die rhythmischen Kunstausdrücke *σημεῖον*, *ἄνω*, *κάτω* (lateinisch sublatio, positio, percussio) mit der Ausführung des Taktirens in Zusammenhang bringen. Sagt Aristoxenus in einer bei Psellus erhaltenen Stelle:

> *οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι ἄρσει καὶ βάσει,*
> *οἱ δὲ τρισὶν ἄρψει καὶ διπλῇ βάσει,*
> *οἱ δὲ τέτρασι δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν,*

so heisst dies:

> In der Natur der einen Takte liegt es, dass sie nur zweier Taktschläge bedürfen, eines Aufschlages und eines Niederschlages;
> andere Takte dagegen bedürfen dreier Taktschläge, eines Aufschlages und eines zweifachen Niederschlages,
> andere endlich haben vier Taktschläge nöthig, zwei Aufschläge und zwei Niederschläge.

Wenn Aristoxenus in einer anderen Stelle sagt:

> *Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τετάρων, οἷς ὁ ποὺς χρῆται κατὰ τὴν αὐτοῦ δύναμιν...*

so liegt darin die ausdrückliche Erklärung von Seiten des Aristoxenus, dass ein Takt höchstens vier Taktschläge bedürfe, dass also kein Takt vorkomme, welchem fünf oder sechs Taktschläge zu geben seien.

Jene *πόδες* also, welche hiernach Aristoxenus aus fünf oder sechs *μέρη* bestehen lässt, erhalten beim Dirigiren nicht fünf oder sechs Taktschläge; sie werden, abweichend von dem bei der Dipodie, Tripodie, Tetrapodie eingehaltenen Verfahren, nicht so taktirt, dass auf jeden einzelnen Versfuss, welcher in dem ganzen zusammengesetzten Takte enthalten ist, ein Taktschlag kommt.

Aber wie soll denn hier taktirt werden? So, dass die Pentapodien und Hexapodien, obwohl sie der Theorie nach als

einheitliche πόδες σύνθετοι aufzufassen sind, in der Praxis des Taktirens die Pentapodie als ein Rhythmus von fünf selbständigen monopodischen πόδες ἀσύνθετοι, die Hexapodie als ein Verein von drei selbständigen dipodischen πόδες durch das Taktschlagen markirt wird. (Vgl. darüber weiter unten.) Wir erhalten hiermit für die griechische Taktlehre zwei Kategorien von Takten. In die eine Kategorie gehört der blos theoretische Takt (die Pentapodie und Hexapodie), in die andere der Takt, der auch in der Praxis als einheitlicher πούς mit 2, 3, 4 σημεῖα beim Taktschlagen zu markiren ist (Monopodie, Dipodie, Tripodie, Tetrapodie).

Dass die Monopodie und die Dipodie je zwei σημεῖα ποδικά hat, die Tripodie drei σημεῖα ποδικά, ist zuerst von H. Weil festgestellt worden.

Dem bei Psellus erhaltenen Satze des Aristoxenus, welcher von den zwei, oder drei, oder vier σημεῖα der πόδες spricht, gehen die Worte voraus:

> *Αὔξεσθαι δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου, τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου. Αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται.*

Aus den hier gesperrt gedruckten Schlussworten, aus denen wir erfahren, dass die grössten πόδες der iambischen und daktylischen Taktart dem Megethos nach hinter dem grössten πούς der päonischen Taktart zurückstehen, hatte H. Weil den Schluss gezogen, dass Aristoxenus unter den πόδες mit vier σημεῖα die Pentapodie im Sinne habe. Auch noch die zweite Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik war dieser Ansicht. Unser scharfsinniger Freund Dr. Baumgart in Breslau erhob hiergegen einen berechtigten sachlichen Einwand. Siehe griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 250. Er wies nach, dass, wenn bei den Griechen das Taktiren nicht eine blosse Spielerei gewesen sein solle, unmöglich Aristoxenus die Ansicht vertreten haben könne, dass ein tetrapodischer Takt nach zwei Taktheilen vom Dirigenten zu markiren sei, der pentapodische dagegen nach vier Takttheilen. Baumgarten vermuthete, jene in Rede stehenden Worte des Psellianischen Fragmentes seien ein der Aristoxenischen Dar-

stellung ursprünglich fremder Zusatz, in welchem *πλείοσι σημείοις* nicht von Taktttheilen, sondern (wie bei Aristides) von Primärzeiten oder *χρόνοι πρῶτοι* gebraucht sei.

Meine dritte Auflage der griechischen Rhythmik erkannte das Zwingende des Baumgartschen Einwandes, fasste die fraglichen bei Psellus überlieferten Worte als ein zum Aristoxenischen Texte der Rhythmik hinzugekommnes Glossem, in welchem die Worte *ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί* ausgefallen seien.

> *Αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι ⟨ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδὶ⟩ πλείοσι σημείος ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται.*

Dass der uns handschriftlich überlieferte Text des Aristoxenus auch sonst von derartiger Interpolation, welche aus Glossemen entstanden sind, nicht frei geblieben ist, habe ich in meiner deutschen Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus nachgewiesen.

Ich glaubte meine Auffassung in der griechischen Rhythmik dritter Aufl. genügend dargethan zu haben, dass ich die betreffende Auffassung H. Weils und der beiden ersten Auflagen der Rossbach-Westphalschen Metrik verlassen müsse. Aber v. Jâns Recension meiner griechischen Rhythmik dritter Aufl. verlangt die Rückkehr zu der in der zweiten Auflage festgehaltenen Auffassung H. Weils, dass auf den tetrapodischen Takt zwei *σημεῖα*, auf den pentapodischen vier *σημεῖα* kamen. Dass auf die Tetrapodie nicht zwei, sondern vier *σημεῖα* kamen, folgt aus demjenigen, was die Metriker monopodische und dipodische Basen nennen.

Monopodische und dipodische Basen.

„*Βαίνομεν τὰ μέτρα κατὰ πόδα ἢ κατὰ διποδίαν*“ der Metriker; auch „*βαίνεται καθ' ἕνα πόδα ἢ κατὰ διποδίαν*,“ „Percutitur versus per singulos pedes, percutitur per dipodiam“ sind Termini technici der Metriker. Von dem Verbum *βαίνειν*, *βαίνεσθαι* ist das Substantiv *βάσις*, von percutere oder percuti ist das Substantivum percussio abgeleitet.

Fabius Quintilian 9, 4, 51 sagt von den Rhythmikern:

> Tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud spatium habeat. Inde *τετράσημοι*, *πεντάσημοι*; deinceps longiores fiunt percussiones.

Hiernach ist percussio die Bezeichnung eines *χρόνος τετράσημος* z. B. ‿ ‿, eines *χρόνος πεντάσημος* z. B. ‿ ◡ ‿, eines *χρόνος ἑξάσημος* z. B. ‿ ◡ ‿ ◡, eines *χρόνος ὀκτάσημος* z. B. ‿ ‿ ‿ ‿: also theils monopodischer theils dipodischer *χρόνοι ποδικοί*. Unter Festhaltung der Identität der Termini percussio und *βάσις* ergibt sich folgende Uebersicht der *βάσεις*:

Βάσεις (Percussiones): *μονοποδικαί*		*Βάσεις* (Percussiones): *διποδικαί*	
τρίσημος	⏊ ◡, percussio *τρίσημος*	*ἑξάσημος*	⏊ ◡ ⏊ ◡, percussio *ἑξάσημος*
τετράσημος	⏊ ‿, percussio *τετράσημος*	*ὀκτάσημος*	⏊ ‿ ⏊ ‿, percussio *ὀκτάσημ.*
πεντάσημος	⏊ ◡ ‿, percussio *πεντάσημ.*	*δεκάσημος*	⏊ ◡ ‿ ⏊ ◡ ‿, percussio *δεκάσημος*.
ἑξάσημος	‿ ‿ ‿, percussio *ἑξάσημος*.		

Die Theorie der Metriker nimmt an: „*μόνον τὸ δακτυλικὸν βαίνει κατὰ μονοποδίαν*“ Schol. Heph. p. 180 W. Doch lässt sich die Generalregel vielmehr so fassen: die Metra der *πρώτη ἀντιπάθεια* werden je nach der Ausdehnung des Kolons bald nach *βάσεις μονοποδικαί*, bald nach *διποδικαί* gemessen, die Metra *τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* stets nach *βάσεις μονοποδικαί*. Freilich wird bei den Metrikern das Wort *βάσις* vorwiegend von der *βάσις διποδική* gebraucht, z. B. Hephäst.

In diesem Sinne ist das Wort auch bei Mar. Victor p. 47 K. angewandt:

> Nam graeco sermone duorum pedum copulatio basis dicitur, veluti quidam gressus pedum, qui si eiusdem generis, id est pares, iugati fuerint, dipodian, aut, ut quidam, tautopodian, sin dispares, ut trochaeus cum iambo, syzygian efficiunt, in qua arsis unum, alterum thesis pedem obtinebit.

Bei Marius Victorinus ist das Wort Arsis und Thesis entweder im alten rhythmischen Sinne des Aristoxenus (starker Takttheil) oder so gebraucht, dass jeder anlautende Takttheil als Arsis bezeichnet wird. Es hängt dies ganz von den Quellen ab, die der jedesmaligen Darstellung des Marius Victorinus zu Grunde liegen. Woher die vorliegende Stelle über die Basis stammt, lassen wir dahin gestellt*). Doch wird man jedenfalls nicht im

---

*) Der hier bei Marius vorkommende Ausdruck Arsis = sublatio ist im Aristoxenischen Sinne zu fassen, wenn die betreffende Stelle aus der nämlichen Quelle wie Atilius Fortunatianus p. 286 K. stammt: Fiunt (in tetrametro iambico) ... pedes quinque. Inveniuntur semper hi omnes incipientibus locis, id est sublationibus, quae loca imparia quidam vocant; in desinentibus vero, id est in depositionibus, quae loca paria appellant,

Unrechte sein, wenn man dort Arsis und Thesis im Sinne von schwachem und starkem Takttheile fasst.

Bildet die Dipodie einen selbständigen Takt, wie Aristoxenus sagt, — ein selbständiges dipodisches Kolon, wie die Metriker sagen, — so hat sie der vorliegenden Angabe über die Basis zufolge zwei Takttheile, eine Arsis und Thesis; im hesychastischen Rhythmus:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑
Thesis Arsis,

im diastaltischen Rhythmus:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑
Arsis Thesis.

Die Dipodie kann aber auch den Bestandtheil eines tetrapodischen Kolons bilden, z. B. die zweite Hälfte des trochäischen Tetrametron trochaicon:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
Ars. Thes. Ars. Thes.
βασ. διπ. βασ. διπ.

Vermuthlich ist es dieses Schlusskolon des trochäischen Tetrametrons, welches Marius Victorinus oder vielmehr dessen Quelle im Sinne hat. Es ist dies aus den Schlussworten zu folgern: quamquam in his non nunquam syllaba pro integro pede in ultima tumtaxat versus parte accepta propriam impleat thesin.

Hiernach ist es eine so gut wie directe Ueberlieferung, dass die Tetrapodie 2 dipodische Baseis, 2 dipodische Percussiones enthält, von denen eine jede den einen der beiden Versfüsse zur Arsis, den anderen zur Thesis hat. Angesichts dieser bei den alten Metrikern enthaltenen Darlegung sind wir gezwungen, die Ansicht H. Weils, die Tetrapodie habe zwei Semeia, zu verlassen, und statt ihrer der aus der Theorie der βάσις διποδική folgenden Auffassung

die Tetrapodie hat vier σημεῖα

uns anzuschliessen, nämlich zwei Arsen und zwei Thesen: in der Reihenfolge

Arsis, Thesis, Arsis, Thesis für den diastaltischen Rhythmus,
Thesis, Arsis, Thesis, Arsis für den hesychastischen Rhythmus.

---

non nisi qui a brevibus incipiunt. Diese Stelle über die percussiones des iambischen Trimeters kommt der Sache nach in derselben Weise auch bei Terentianus Maurus 2249 bei Priscian als Fragment des Asmonius, bei Rufin als Fragment des Caesius Bassus, bei Priscian als Fragment des Iuba vor.

§ 24.

Die Aristoxenische Diairesis der πόδες in χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι.

Noch energischer als die in der griechischen Rhythmik dritter Aufl. über die *χρόνοι ποδικοί* gegebene Auseinandersetzung ist die *διαίρεσις* in *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* in der Recension des Herrn C. v. Jân angegriffen. So muss ich diesen Gegenstand der Rhythmik auch in der Metrik zur Sprache bringen.

Nachdem Aristoxenus in § 19 seiner Rhythmik vorläufig erörtert, dass ein Takt entweder zwei, oder drei, oder vier, aber nicht mehr als vier Takttheile habe, fährt er fort:

> „Durch das eben Vorgetragene darf man sich aber nicht zu der irrigen Meinung verleiten lassen, als ob ein Takt nicht in eine grössere Anzahl von Theilen als vier zerfalle. Vielmehr zerfallen einige Takte in das Doppelte der genannten Zahl, ja in ihr Vielfaches. Aber nicht an sich zerfällt der Takt in solche grössere Menge (als im § 17 angegeben ist), sondern die Rhythmopöie ist es, die ihn in derartige Abschnitte zu zerlegen heisst. Die Vorstellung hat nämlich aus einander zu halten:
>
> einerseits die das Wesen des Taktes wahrenden Semeia, andererseits die durch die Rhythmopöie bewirkten Zertheilungen.
>
> Und dem Gesagten ist hinzuzufügen, dass die Semeia eines jeden Taktes, überall wo er vorkommt, dieselben bleiben, sowohl der Zahl als auch dem Megethos nach; dass dagegen die aus der Rhythmopöie hervorgehenden Zertheilungen eine reiche Mannigfaltigkeit gestatten. Auch dies wird in dem weiterhin Folgenden einleuchten."

Die ausführliche Darstellung dieses Gegenstandes ist in dem handschriftlichen Texte der Aristoxenischen Rhythmik nicht auf uns gekommen. Dagegen finden sich in den Excerpten des Psellus folgende darüber handelnde Paragraphen:

§ 8. „Von den Chronoi sind die einen podikoi, die anderen sind Chronoi Rhythmopoiias idioi.

Chronos podikos ist derjenige, welcher das Megethos eines Taktabschnittes hat, des leichten, oder des schweren, oder des ganzen Taktes.

Chronos Rhythmopoiias idios ist derjenige, welcher hinter diesen Megethe zurückbleibt oder darüber hinausgeht.

Und es ist der Rhythmus, wie gesagt, ein System aus den Chronoi podikoi, von denen jeder bald ein leichter, bald ein schwerer Takttheil, bald ein ganzer Takt ist. Rhythmopöie dagegen wird sein, was aus Chronoi podikoi und Chronoi Rhythmopoiias idioi besteht.“

Eine andere Stelle über die Chronoi Rhythmopoiias idioi ist uns in der dritten Harmonik des Aristoxenus erhalten:

§ 9. „Allgemein zu reden, es bedingt die Rhythmopöie viele und mannigfaltige Bewegungen; die Takte aber, durch welche wir den Rhythmus bezeichnen, stets einfache und constante Bewegungen.“

Am wichtigsten ist die in der Aristoxenischen Rhythmik enthaltene Stelle:

„*Μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς πολλαπλάσιον... Ἀλλ᾽ οὐ καθ᾽ αὑτὸν ὁ ποὺς εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ᾽ ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις.*“

Nach Aristoxenus' eigener Aussage ist also für einige Takte die Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* so gross, dass dieselbe die jedesmalige Anzahl der 2, 3, 4 *χρόνοι ποδικοί* um das Zweifache oder das Vielfache übersteigt, dass mithin die Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* entweder das Doppelte oder ein Vielfaches der Zahl der jedesmaligen *χρόνοι ποδικοί* ist.

Im Einzelnen ergibt sich hiernach:

Für den *πους ὀκτάσημος*, welcher zwei *χρόνοι ποδικοί* (*βάσεις*, percussiones) hat, wird sich die kleinste Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* auf 2 mal 2 = 4 herausstellen.

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*		II. *ἄρσις*	
	⏗	⏑ ⏑	⏗	⏑ ⏑
4 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1	2	3	4

In der daktylischen Dipodie bildet jeder der beiden Daktylen einen *χρόνος ποδικός*, der eine die *ἄρσις*, der andere die *θέσις*.

Von den vier *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* d. i. von den vier Zeitabschnitten, in welche die daktylische Dipodie durch die von Seiten der Rhythmopöie geschehenen Diairesen zerfällt, wird eine jede mit den beiden Semeia eines jeden der beiden Daktylen d. i. mit

der zweizeitigen *θέσις* oder eben so grossen *ἄρσις* des vierzeitigen Daktylus zusammenfallen.

Die grösste Anzahl der *ῥυθμοποιίας ἴδιοι* wird bei der 8-zeitigen daktylischen Dipodie nicht das Doppelte, sondern das Vierfache der Anzahl ihrer zwei *χρόνοι ποδικοί* sein, nicht „der *διπλάσιος*", sondern „ein *πολλαπλάσιος ἀριθμός*", wie Aristoxenus sagt.

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– ∪ ∪	– ∪ ∪
	∪∪	∪∪
8 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3 4	5 6 7 8

Bei dieser Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* im *πούς ὀκτάσημος* fällt ein jeder derselben mit dem Chronos protos zusammen, wozu man die Stelle bei Fabius Quintilian 9, 4, 51 vergleiche: (Rhythmici) „tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud spatium habeat. Inde *τετράσημοι*, *πεντάσημοι*, deinceps longiores fiunt percussiones." Unser *πούς ὀκτάσημος* hat 2 *χρόνοι ποδικοὶ τετράσημοι* (*σημεῖα ποδικά*, *βάσεις*, percussiones *τετράσημοι*). Auch Quintilian gedenkt der percussiones *τετράσημοι*: „pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud spatium habeat." Die taktschlagenden Rhythmiker markirten die percussiones durch Bewegung der Füsse und Hände und zählten, wie viele Kürzen (*χρόνοι πρῶτοι*) in den *τετράσημοι* percussiones enthalten seien. Also auch Fabius Quintilianus hat in seinem Berichte über das praktische Verfahren (das Taktschlagen) der Rhythmiker einen aus *τετράσημοι χρόνοι* bestehenden *πούς* vor Augen und bestätigt, dass man beim Taktiren desselben die einzelnen *χρόνοι πρῶτοι* gezählt habe.

Für den *πούς ἑξάσημος σύνθετος*, dessen *χρόνοι ποδικοί* aus je einem Trochäus bestehen, wird sich die Anzahl der in ihm enthaltenen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* auf das Doppelte seiner 2 *χρόνοι ποδικοὶ τρίσημοι* herausstellen:

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*			II. *ἄρσις*		
	–́		∪	–́		∪
	∪	∪		∪	∪	
6 *χρόνοι ῥυθμ. ἴδιοι*:	1	2	3	4	5	6

Denn bei Trochäen (und Iamben) wird man wohl niemals nach

dem *μέγεθος* der *σημεῖα* des einzelnen Versfusses (abwechselnd nach einem 2-zeitigen und einem 1-zeitigen) taktirt, sondern stets die drei *χρόνοι πρῶτοι* des einzelnen Versfusses gezählt haben. Fabius Quintilian a. a. O. schweigt von *τρίσημοι* percussiones aus dem S. 155 angeführten Grunde: die Trochäen und Iamben waren meistens zu tetrapodischen und hexapodischen Takten verbunden.

Im *ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος*, der ionischen Monopodie, haben die beiden *χρόνοι ποδικοί* ungleiches Megethos, der eine ist 4-zeitig, der andere 2-zeitig. Neben der *διαίρεσις* in die beiden *χρόνοι ποδικοί* (von ungleicher Zeitdauer) hatte der taktirende Dirigent stets (vgl. oben S. 158) auch die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* zu markiren. Die Zahl der in einem Takte enthaltenen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* ist entweder der „*διπλάσιος*“ oder der „*πολλαπλάσιος ἀριθμός*“ seiner *χρόνοι ποδικοί*. Der *πολλαπλάσιος ἀριθμός* kann entweder das Dreifache oder das Vierfache sein. Im ersteren Falle würden sich bezüglich des *πους ἑξάσημος ἀσύνθετος* den zwei *χρόνοι ποδικοί* desselben gegenüber für die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* die Zahl 3 mal 2 = 6 ergeben.

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– –	–
	∪ ∪ ∪ ∪	∪ ∪
3 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2	3
6 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3 4	5 6

Für den *ποὺς δωδεκάσημος*, die ionische Dipodie, ergibt sich hiernach bei ebenfalls nur 2 *χρόνοι ποδικοί* eine Zwölfzahl von *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*:

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– – –	– – –
	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
6 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3	4 5 6
12 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3 4 5 6	7 8 9 10 11 12

Es gibt hiernach grössere und kleinere *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*: die grösseren sind *χρόνοι δίσημοι*, von zweizeitigem Megethos; die kleineren sind *χρόνοι πρῶτοι*, von einzeitigem Megethos. Für den daktylischen *ποὺς ὀκτάσημος* sind im Vorausgehenden sowohl die 4 zweizeitigen wie die 8 einzeitigen *χρόνοι ῥυθμοποιίας* angegeben; für den ionischen *ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος* sind die 3 zweizeitigen und die 6 einzeitigen; für den ionischen *ποὺς δωδεκάσημος* die 6 zweizeitigen und die 12 einzeitigen

χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι angegeben; für die trochäische Dipodie (den πούς ἑξάσημος σύνθετος) nur die 6 einzeitigen. Unter Zugrundelegung der Aristoxenischen Angaben dürfen wir folgende Tafel der dipodischen, tripodischen und tetrapodischen Takte ihres Megethos und der Anzahl ihrer Chronoi podikoi und ihrer zweizeitigen und einzeitigen Chronoi Rhythmopoiias idioi aufstellen (die pentapodischen und alle päonischen Takte durften ausgelassen werden):

Zusammengesetzte Takte	Megethos des ganzen Taktes	Zahl der Chronoi podikoi	Zahl der 2-zeitigen (Chronoi Rhythmop.)	Zahl der 1-zeitigen (Chronoi Rhythmop.)
Πούς σύνθετος διμερὴς ἐν λόγῳ ἴσῳ (διποδία)				
trochäische (Dipodie)	6-zeitig	2		6
daktylische (Dipodie)	8-zeitig	2	4	8
ionische (Dipodie)	12-zeitig	2	6	12
Πούς σύνθετος τριμερὴς ἐν λόγῳ διπλασίῳ (τριποδία)				
trochäische (Tripodie)	9-zeitig	3		9
daktylische (Tripodie)	12-zeitig	3	6	12
ionische (Tripodie)	18-zeitig	3	9	18
Πούς σύνθετος τετραμερὴς ἐν λόγῳ ἴσῳ (τετραποδία)				
trochäische (Tetrapodie)	12-zeitig	4	6	12
daktylische (Tetrapodie)	16-zeitig	4	8	16

Aus dieser Tabelle ergibt sich, wie Aristoxenus' dritte Harmonik § 9 zu verstehen ist: „*Δῆλον δ' ὅτι καὶ αἱ τῶν διαιρέσεών τε καὶ σχημάτων διαφοραὶ περὶ μένον τι μέγεθος γίγνονται. καθόλου δ' εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί.*" Der *πούς σύνθετος διμερὴς . . . τετραμερὴς ἐν λόγῳ ἴσῳ, πούς σύνθετος τριμερὴς ἐν λόγῳ διπλασίῳ*, diese sind *οἱ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς*; diese sind es, welche stets *ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεὶ κινήσεις* haben: von 2 oder von 3 oder von 4 *σημεῖα ποδικά*. Es ist ganz gleichgültig, ob diese *πόδες* durch 3-zeitige oder 4-zeitige Versfüsse dargestellt werden: ein jeder von ihnen hat, er mag vorkommen wo er will, immer nur entweder 2 oder 3 oder 4 Taktheile, stets nur Takte von 2 oder von 3 oder von 4 *χρόνοι ποδικοί*. Ihnen gegenüber sagt

Aristoxenus „ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινεῖται“. Damit meint er die χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι, welche auf jeden dieser πόδες kommen: je nach der metrischen Form der Versfüsse, welche die Bestandtheile des Taktes bilden, und je nachdem der χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος entweder ein 1-zeitiger oder ein 2-zeitiger ist, — kommen auf den πούς σύνθετος ἐν λόγῳ ἴσῳ bald 4, bald 8, bald 6, bald 12; auf den πούς σύνθετος τριμερής bald 9, bald 6, bald 12, bald 6, bald 18 χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Das sind in der That πολλαὶ καὶ παντοδαπαὶ κινήσεις!*)

---

*) Es darf nicht unbemerkt bleiben, wie sich das von Aristoxenus und Fabius Quintilianus beschriebene Taktirverfahren der Alten zum Taktirverfahren der Modernen verhält. Compositionen in 3-zeitigen und 4-zeitigen Versfüssen werden bald nach einfachen, bald nach zusammengesetzten Takten dirigirt. Die zusammengesetzten Takte der modernen Musik haben je entweder zwei, oder drei, oder vier sogenannte „Hauptbewegungen des Dirigirens“, den zwei, oder drei, oder vier χρόνοι ποδικοί des Aristoxenus genau entsprechend. Der Dirigent markirt dieselben durch weites Ausholen mit der ganzen Länge des Armes. Ist der Rhythmus ein nicht zu schneller, so hält es der Dirigent für nothwendig, auf jede „Hauptbewegung“ auch noch eine bestimmte Anzahl von Nebenbewegungen, die er durch den Unterarm vom Ellenbogen bis zur Hand ausführt, zu markiren. Diese „Nebenbewegungen“ des modernen Dirigenten kommen mit demjenigen überein, was Aristoxenus χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι nennt.

Compositionen im 6-zeitigen Versfusse, der dem Ionicus der Alten entspricht, sind nur ausnahmsweise (am häufigsten noch von J. S. Bach) nach zusammengesetzten Takten geschrieben. Alle neueren Componisten schreiben hier nach einfachen $\frac{3}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-Takten. Das ist der ionische Rhythmus der Polonaise, des Tanz-Menuetts (nicht des Haydnschen und Mozartschen Sonaten- und Symphonie-Menuetts), der alten Sarabande und Corrente, derselbe Rhythmus, welcher auch in dem Adagio- und Andante-Satze unserer Sonate (Symphonie u. s. w.) so häufig ist. Alle diese ionischen Takte werden von dem Dirigenten so behandelt, dass er auf jeden Takt drei Schläge kommen lässt, während derselbe dem $\frac{3}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-Takte, wenn derselbe einen 3-zeitigen trochäischen Versfuss darstellt, nicht mehr als nur einen einzigen Taktschlag gibt. Ionische $\frac{3}{4}$-Takte bietet z. B. das Tanz-Menuett im Finale des ersten Actes des Don Juan dar. Ebenso das Adagio der Beethovenschen C Moll-Symphonie. Solche ionische Takte haben die Eigenthümlichkeit, dass ihrer höchstens zwei oder drei, niemals aber vier zu einem Kolon zusammentreten, genau so wie dies nach Aristoxenus eine Eigenart des antiken πούς ἑξάσημος ἀσύνθετος ist. Die drei Taktschläge, welche dem ionischen Takte unserer modernen Musik vom Dirigenten gegeben werden, sind genau dasselbe wie die 2-zeitigen χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι der Alten.

In Hirschfelders Wochenschrift für klassische Philologie 1886 Nr. 18 schreibt C. v. Jân: „Indem nun aber Westphal für den Ausdruck σημεῖον die Bedeutung 'Taktschlag' im eigentlichsten Sinne festhält und doch die

§ 25.
Die Takt-Schemata.

Die letzte der von Aristoxenus aufgeführten 7 *διαφοραὶ ποδικαί* ist die *διαφορὰ κατὰ σχῆμα*, deren Definition nach der von mir, griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 280, gegebenen Emendation lautet:

Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως σχηματισθῇ.

Das Wort *σχῆμα* kommt auch bei den Metrikern häufig genug vor. Bei Aristoxenus wird es in keinem anderen Sinne als bei den Metrikern gebraucht sein*).

Σχῆμα bezeichnet hiernach die Form, durch welche der *πούς* im sprachlichen Rhythmizomenon dargestellt wird, die Silbenform des Taktes oder Versfusses. Nach Aristoxenischer Auffassung handelt es sich um das *σχῆμα* nicht blos bei dem *ποὺς ἀσύνθετος*, dem einfachen Takte oder Versfusse, sondern auch

---

Tetrapodie, welcher er früher nur zwei Semeia zusprach, praktisch ausführbar zu machen bestrebt ist, geräth er auf einen gar merkwürdigen Ausweg. Er schiebt S. 117 in den oben ausgeführten Satz des Psellos die Worte *ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί* ein und erklärt sie dahin, das iambische und päonische Geschlecht lasse darum eine grössere Erweiterung zu als das daktylische, weil jene beiden schon in dem kleinsten Fusse mehr Semeia hätten als das letztgenannte Geschlecht. Freilich sieht sich der Verf. nun genöthigt das Wort 'Semeia' hier nicht als Taktthei1, sondern als More aufzufassen, in welcher Bedeutung es bei Aristoxenus nie vorkommt; er muss auch als kleinsten Fuss des daktylischen Geschlechts den Pyrrhichius statuiren, was wiederum gegen die Lehre des Aristoxenus verstösst. Um all das zu ermöglichen, muss er schliesslich noch erklären, jener Satz rühre überhaupt gar nicht von Psellos her. Nicht von diesem Excerptor also, den Westphal sonst für so unfehlbar Aristoxenisch hält, dass er eine Reihe von Sätzen desselben als § 54—58 in die Rhythmik des Aristoxenus einstellt, soll jene Begründung für die grössere Ausdehnung des iambischen und päonischen Geschlechts herrühren; sie soll nur ein Glossem sein, das ein viel späterer Excerptor am Rande beigefügt. Damit ist jener unbequeme Satz, nach welchem auch längere Reihen des daktylischen Geschlechts weniger Semeia umfassen sollten als die beiden anderen Geschlechter, nun aus der echten Rhythmik entfernt, und es steht nichts mehr im Wege, der Tetrapodie statt zwei lieber vier Semeia zuzusprechen."

*) Was bei Marius Victorinus p. 70. 71 K. als angebliches Fragment des Aristoxenus über die „pedales figurae tres, quas Graeci dicunt podicas" als schemata des daktylischen Hexametrons mitgetheilt ist, stammt sicher nicht von Aristoxenus her; vgl. griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 278.

um das *σχῆμα* der *πόδες σύνθετοι*, die Silbenform der zusammengesetzten Takte in dem S. 149 dargelegten Aristoxenischen Sinne.

Σχήματα des *ποὺς ἀσύνθετος*.

Silbenformen des einfachen Taktes.

Die historisch frühesten Schemata der Versfüsse sind die oben S. 140 aufgeführten *πόδες κύριοι* oder *μετρικοί*, in denen der starke Takttheil durch eine Länge dargestellt ist. Drei Arten der Umformung sind es, durch welche aus dem *ποὺς κύριος*, als dem ältesten und einfachsten Schema, die übrigen hervorgehen.

1. Die *λύσις* oder *διαίρεσις* der *συλλαβὴ μακρὰ δίσημος* in zwei *συλλαβαὶ βραχεῖαι μονόσημοι* (solutio), d. i. die Auflösung der 2-zeitigen Länge in die gleichwerthige Doppelkürze. So entsteht der *χρόνος λυθείς*, *λελυμένος*, *διῃρημένος*, solutus.

2. Die *ἕνωσις* oder *συναίρεσις* (contractio) zweier benachbarter *συλλαβαὶ βραχεῖαι* in die gleichwerthige *μακρὰ δίσημος*. So entsteht der *χρόνος συναιρεθείς* oder *συνηρημένος*, syllaba contracta.

3. Die *παρέκτασις* der *συλλαβη μακρά* in eine Länge, welche länger als die 2-zeitige ist: *χρόνος παρεκτεταμένος*.

Die dritte Art ist die seltenste. Von den beiden ersten Arten ist die zweite älter und häufiger als die erste. Doch kommt es auch vor, dass beide Arten der Umformung in dem nämlichen Versfusse zur Anwendung gekommen sind. Wir haben die drei Arten nachzuweisen zunächst bei den

Πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας.

Γένος τῶν τετρασήμων ποδῶν.

Πόδες τετράσημοι ἀπὸ θέσεως, εἶδος πρῶτον τῶν τετρασήμων.

1. –́ ⏑ ⏑ *δάκτυλος* (*ἀπὸ θέσεως*)
   ποὺς τετράσημος κύριος,
2. –́ – *σπονδεῖος* (*ἀπὸ θέσεως*)
   ποὺς τετράσημος συνηρημένος,
3. ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ *προκελευσματικος* (*ἀπὸ θέσεως*)
   ποὺς τετράσημος λελυμένος,
4. ⏑́ ⏑ – *ἀνάπαιστος* (*ἀπὸ θέσεως*)
   ποὺς τετράσημος σπονδεῖος κατὰ θέσιν λελύμενος,
5. ⏗́ *ποὺς τετράσημος διὰ μακρὰν παρεκτεταμένην*.

Πόδες τετράσημοι ἀπ᾽ ἄρσεως, εἶδος δεύτερον τῶν τετρασήμων.

6. ◡ ◡ ⏊ ἀνάπαιστος (ἀπ' ἄρσεως)
πούς τετράσημος κύριος,
7. – ⏊ σπονδεῖος (ἀπ' ἄρσεως)
πούς τετράσημος συνῃρημένος,
8. ◡ ◡ ◡́ ◡ προκελευσματικὸς (ἀπ' ἄρσεως)
πούς τετράσημος λελυμένος,
9. – ◡́ ◡ δάκτυλος ἀπ' ἄρσεως.

Γένος τῶν τρισήμων ποδῶν.

Πόδες τρίσημοι ἀπὸ θέσεως, εἶδος πρῶτον τῶν τρισήμων.

10. ⏊ ◡ τροχαῖος ἢ χορεῖος
πούς τρίσημος κύριος ἀπὸ θέσεως,
11. ◡́ ◡ ◡ τρίβραχυς ἀπὸ θέσεως
π. τρίσημος λελυμένος,
12. ◡́ – ἴαμβος ἀπὸ θέσεως
π. τρίβραχυς συνῃρημένος,
13. ⏊ π. τρίσημος διὰ μακρὰν παρεκτεταμένην.

Πόδες τρίσημοι ἀπ' ἄρσεως, εἶδος δεύτερον τῶν τρισήμων.

14. ◡ ⏊ ἴαμβος ἀπ' ἄρσεως
π. τρίσημος κύριος ἀπ' ἄρσεως,
15. ◡ ◡́ ◡ τρίβραχυς ἀπ' ἄρσεως.

Das γένος τῶν τετρασήμων wird von dem Metriker Heliodor, das γένος τῶν τρισήμων von Hephaestion vorangestellt. Beide beginnen das erstere mit dem εἶδος ἀπὸ θέσεως, das zweite mit dem εἶδος ἀπ' ἄρσεως. Die zu den verschiedenen εἴδη desselben γένος gehörenden πόδες stehen nach Aristoxenus in der διαφορά der ἀντίθεσις. Die Metriker gebrauchen statt des Aristoxenischen „ἀντίθεσις" den Terminus ἀντιπάθεια oder ἐναντιότης. Daher die Ausdrücke πόδες ἐναντίοι oder ἀντιπαθοῦντες. Nach der Ueberlieferung der Metriker bilden zwei ἀντιπαθοῦντες πόδες eine ἐπιπλοκή, d. h. eine Gruppe zweier durch ἀντιπάθεια sich unterscheidender πόδες. Durch πρόθεσις oder durch ἀφαίρεσις entsteht aus dem πούς des einen εἶδος der πούς des ἐναντίον εἶδος: nimmt man dem ἴαμβος die anlautende Silbe (dies ist die ἀφαίρεσις), so entsteht daraus der τροχαῖος; fügt man dem τροχαῖος eine anlautende Silbe hinzu (dies ist πρόθεσις), so ergibt sich daraus der ἴαμβος. Trochäus und Iambus bilden zusammen die ἐπιπλοκὴ τρίσημος, Daktylus und Anapäst bilden die ἐπιπλοκὴ τετράσημος. Es darf nicht unbemerkt bleiben, dass die Metriker bei der ἐπιπλοκή sich wie die Rhythmiker der Worte

τρίσημος, *τετράσημος* bedienen, während sie sonst — abweichend von Aristoxenus — *τρίχρονος*, *τετράχρονος* sagen. Dies deutet darauf hin, dass hier die metrische Ueberlieferung eine alte ist, wenn auch der Terminus *ἐπιπλοκή* aus späterer Zeit zu stammen scheint. Weil im *γένος τῶν τρισήμων* und *τετρασήμων ποδῶν* je zwei *εἴδη* vorhanden sind, wird sowohl die *τρίσημος* wie die *τετράσημος ἐπιπλοκή* als eine *δυαδική* bezeichnet.

Die *πόδες* der *ἐπιπλοκὴ τρίσημος δυαδική* und der *τετράσημος δυαδική* bilden zusammen die *πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας*, d. i. diejenigen *γένη ποδῶν*, deren jedes zwei *εἴδη* hat, — deren jeder bezüglich der *εἴδη* ein *δυαδικόν*, ein zweitheiliges ist.

Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.

Dies sind die 5-zeitigen und die 6-zeitigen Versfüsse, welche das dritte und vierte *γένος ποδῶν* bilden. Die zur ersten Antipatheia gehörenden *γένη* waren *δυαδικά*, denn die *εἴδικοὶ πόδες*.

Γένος τῶν πεντασήμων ποδῶν.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ πρώτου εἴδους.

– ◡ – *κρητικὸς ἢ ἀμφίμακρος*
ποὺς κύριος,

– ◡ ◡ ◡ *παίων πρῶτος*
ποὺς τὴν τελευτὴν μακρὰν λελυμένην ἔχων,

◡ ◡ ◡ – *παίων τέταρτος*
ποὺς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ δευτέρου εἴδους.

– – ◡ *βακχεῖος*
ποὺς κύριος,

– ◡ – ◡ *παίων τρίτος*
ποὺς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ τρίτου εἴδους.

◡ – – *παλιμβάκχειος*
ποὺς κύριος,

◡ – ◡ ◡ *παίων δεύτερος*
ποὺς τὴν τελευτὴν μακρὰν λελυμένην ἔχων,

◡ ◡ ◡ – *παίων τέταρτος*
ποὺς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Γένος τῶν ἑξασήμων ποδῶν.

– – – *μολοσσός*
ποὺς ἑξάσημος συνῃρημένος.

Πόδες ἑξάσημοι τοῦ πρώτου εἴδους.
– – ◡ ◡ *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*
ποὺς ἑξάσημος κύριος.
Πόδες ἑξάσημοι τοῦ δευτέρου εἴδους.
◡ ◡ – – *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*
ποὺς ἑξάσημος κύριος.
Ποὺς ἑξάσημος τοῦ τρίτου εἴδους
– ◡ ◡ – *χορίαμβος*
ποὺς ἑξάσημος κύριος.
Ποὺς ἑξάσημος τοῦ τετάρτου εἴδους
◡ – – ◡ *ἀντίσπαστος.*

Hephaestions Encheiridion c. 13, p. 44 W. berichtet: *Τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει τρία, τό τε κρητικόν, καὶ τὸ βακχειακόν, καὶ τὸ παλιμβακχειακόν, ὃ καὶ ἀνεπιτήδειόν ἐστι πρὸς μελοποιίαν. Τὸ δὲ κρητικὸν ἐπιτήδειον. Δέχεται δὲ καὶ λύσεις τὰς εἰς τοὺς καλουμένους παίωνας.* Eine *ἐπιπλοκὴ πεντάσημος* bildeten die drei 5-zeitigen Versfüsse nicht, wie uns durch Scholl. Hephaest. ausdrücklich versichert wird.

Dagegen wurde durch die vier 6-zeitigen Versfüsse eine *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος τετραδική* gebildet, indem die Metriker aus dem Choriamb die übrigen durch *ἀφαίρεσις* hervorgehen liessen.

χοριαμβικόν	– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ –	*ἐπιπλοκὴ τετραδική.*
ἰωνικ. ἀπ. ἐλ.	◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – –	
ἀντισπαστικόν	◡ – – ◡ ◡ – – ◡	
ἰωνικ. ἀπ. μείζ.	– – ◡ ◡ – – ◡ ◡	

Bei Marius Victorinus de metro antispastico p. 87 K. heisst es: Scio quosdam super antipasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse... Verum cum idem pari cognatione, qua et inter se alii pedes, de quibus supra dictum est, cum choriambo copuletur, siquidem antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias duas breves teneat, consentanea ratione locum eidem auctoritatemque inter principalia i. e. primiformia novem metra ipsa parilitatis, qua inter se congruant, contemplatione vindicandam esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primos auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, non semper ita perseverat, ut in principio pedis iambus collocetur u. s. w. Es gibt Metriker, so erfahren wir hier, welche das Antispasti-

cum nicht unter die prototypa aufnehmen, während anderen (unter ihnen Heliodor) die Analogie mit dem Choriambus Grund genug zu sein scheint, dem Antispast gleiche Berechtigung wie dem Choriamb unter den *πρωτότυπα* einzuräumen, und in Betreff des Anlautes den Satz aufstellen, dass die erste Hälfte des Antispastes durch jeden pes disyllabus ausgedrückt werden könne. So lehrt Juba, indem er „Graecorum opinionem“ darstellt. Dass diese opinio die opinio des Heliodor war, geht aus der vorher besprochenen Stelle aufs klarste hervor. Noch auf eine dritte Stelle des Marius Victorinus, die wir schon oben besprochen, muss hier aufmerksam gemacht werden. Es ist die Notiz von den drei Systemen der prototypa p. 69. In dem dort zuerst genannten System kommt das antispasticum noch nicht als prototypon vor, wohl aber in dem zweiten und dritten. Eines von diesen beiden muss das System des Heliodor sein. Und da weiterhin Philoxenus als der Repräsentant des dritten Systems, welches auch das proceleusmaticum unter die prototypa rechnete, genannt wird, so bleibt nichts übrig als das zweite System, welches zugleich das hephästioneische ist, dem Heliodor zu vindiciren. Das erste System ist dasjenige, welches in den Darstellungen der metra derivata festgehalten ist und nach dem im zweiten Capitel Gesagten ohne Zweifel als das älteste von ihnen anzusehen ist.

Ehe durch Heliodor der Antispast unter die Zahl der *μετρικοὶ* oder *κύριοι πόδες* aufgenommen wurde, konnte es nicht mehr als nur drei *κύριοι πόδες* des *γένος ἑξάσημον* geben: *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*, *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*, *χορίαμβος*; sie bildeten zusammen eine *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος τριαδική* — nicht wie bei Heliodor und Schol. Hephaest. eine *τετραδική*. Weshalb das *γένος τῶν πεντασήμων ποδῶν* nicht als *ἐπιπλοκὴ πεντάσημος* gelten soll, lässt sich nicht sagen. Hephaestion erklärt den *βακχεῖος* und *παλιμβάκχειος* für unpassend zur Metropöie, sein Vorgänger Heliodor sah die aus fünffüssigen *πόδες* bestehenden Verse lieber für *ῥυθμοί* als für *μέτρα* an.

Ueber den Unterschied der *πρώτη ἀντιπάθεια* und der *δευτέρα ἀντιπάθεια* im Sinne der Metriker lässt sich Folgendes sagen:

Die der ersten *ἀντιπάθεια* d. i. dem 3-zeitigen und 4-zeitigen Rhythmengeschlechte angehörenden *πόδες* zerfallen je in zwei *εἴδη*, das *εἶδος τῶν ἀπὸ θέσεως ποδῶν* und das *εἶδος τῶν ἀπ' ἄρσεως ποδῶν*.

Die der zweiten *ἀντιπάθεια* d. i. dem 5-zeitigen und dem 6-zeitigen Rhythmengeschlechte angehörigen *πόδες* zerfallen je in drei *εἴδη*. Für das *γένος τῶν ἑξασήμων ποδῶν* ist dies so zu verstehen, dass es hier eine dreifache *ἐναντιότης* (*ἀντιπάθεια*) der gleich grossen *πόδες* gibt, während in der ersten Antipatheia die *ἐναντιότης* eine zweifache ist.

Für das *γένος τῶν πεντασήμων* scheint bei den Metrikern eine andere Anschauung zu bestehen: sie sagen, das *γένος τῶν πεντασήμων ποδῶν* habe keine *ἐπιπλοκή*.

§ 26.

Σχήματα des *πούς σύνθετος.*

Silbenformen des zusammengesetzten Taktes oder Kolons.

Sie unterscheiden sich bezüglich des Schema erstens durch die Apothesis*) d. i. durch die Form des letzten Taktes. Dieselbe ist eine vierfache: nämlich eine akatalektische, eine katalektische, eine brachykatalektische, eine hyperkatalektische.

1) Das Kolon heisst *ἀκατάληκτον***), wenn der letzte Versfuss desselben seinem Zeitumfange nach vollständig durch Silben ausgedrückt ist. Hephaest. c. 4, p. 14 W. *Ἀκατάληκτα καλεῖται, ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει.* Der Ausdruck *ὁλόκληρος* findet sich in der Rhythmik des Aristides wieder. Den *πόδες ὁλόκληροι* setzt derselbe nämlich solche entgegen, in denen eine Pause (*χρόνος κενός*, genannt *λεῖμμα* oder *πρόσθεσις*) vorkommt. Aristid. p. 40 *πόδες ὁλόκληροι* und *πόδες ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων*, Aristid. p. 97 *ῥυθμοὶ ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν τοῖς περιόδοις ἔχοντες* und *ῥυθμοὶ βραχεῖς ἢ ἐπιμήκεις τοὺς κενοὺς ἔχοντες.*

2) *Καταληκτικόν*, wenn der letzte *πούς* eines Metrons unvollständig ist. *Καταληκτικὰ ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα* Heph. 27. Ueber die Bedeutung dieser metri-

---

*) Schol. Heph. 26. Tract. Harl. 319 *Εἰσὶ δὲ ἀποθέσεις τέσσαρες.* Pseudo-Atil. 336 Depositionis genera sunt quatuor. Missbräuchlich wird statt *ἀπόθεσις* auch *κατάληξις* gesagt, schol. Heph. 26 *ἰστέον ὅτι τὸ αὐτό ἐστιν ἀπόθεσις καὶ κατάληξις· καὶ γενικόν ἐστιν ἀντὶ τοῦ ἀπόθεσις καὶ εἰδικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλάττωσις.* Im letzteren Sinne (= *ἐλάττωσις*) kann *κατάληξις* auch zugleich die Brachykatalexis begreifen, Mar. Vict. 79 (cap. 17, 2), Plotius 248.

**) Heph. 26. 27 c. schol. Aristid. metr. 50. Tract. Harl. 319. Schol. Heph. B 174. Mar. Vict. 80. Plotius 284. Pseudo-Atil. 336.

schen Bildung überliefert die Metrik des Aristid. p. 50: *καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως.*

3) *Βραχυκατάληκτον*, wenn einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron der ganze letzte Versfuss fehlt. *Βραχυκατάληκτα ὅσα ἀπὸ διποδίας ἐπὶ τέλους ὅλῳ ποδὶ μεμείωται* Heph. 27. *Βραχυκατάληκτα οἷς πους δισύλλαβος ἐλλείπει* Aristid. 50. Die Metriker sehen, wie schon früher bemerkt, irrthümlich auch den ionischen (und päonischen) Einzeltakt als eine dipodische *βάσις* an.

4) *Ὑπερκατάληκτον*, wenn in einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron auf die letzte vollständige *βάσις* noch ein unvollständiger Versfuss folgt. *Ὑπερκατάληκτα ὅσα πρὸς τῷ τελείῳ προσέλαβε μέρος ποδός* Heph. 27.

Wie man sieht, spielt in diesen Kategorien die dipodische oder monopodische *βάσις* eine nicht unwichtige Rolle.

Nach der Zahl der in ihm enthaltenen *βάσεις διποδικαί* heisst in der Terminologie der Metriker ein Kolon entweder *μονόμετρον* (1 dipodische Basis) oder *δίμετρον* (2 monopodische Baseis) oder *τρίμετρον* (3 dipodische Baseis). Das Trimetron ist das grösste Megethos des Kolons. Es folge eine Uebersicht der vier verschiedenen *ἀποθέσεις* am trochäischen und iambischen Dimetron:

δίμ. ἀκατ.   – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑   ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –
δίμ. καταλ.   – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –   ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑
δίμ. βραχυκατ.   – ⏑ – ⏑ | – ⏑   ⏑ – ⏑ – | ⏑ –
μον. ὑπερκατ.   – ⏑ – ⏑ | –   ⏑ – ⏑ – | ⏑

Ebenso verhält es sich mit dem daktylischen und anapästischen Dimetron:

δίμ. ἀκατ.   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
δίμ. καταλ.   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
δίμ. βραχυκατ.   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
μον. ὑπερκατ.   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑

Von den vier verschiedenen Arten der Apothesis, welche die Metriker statuiren, erkannten Gottfried Hermann und A. Boeckh blos das akatalektische und das katalektische Kolon an. Die Brachykatalexis und die Hyperkatalexis wurden von beiden für eine lediglich theoretische Auffassung der Metriker angesehen, welche mit der Praxis nichts zu thun hätte. Das akatalektische Dimetron ist eine vollständige Tetrapodie, das katalektische Dimetron eine Tetrapodie, welcher die schliessende Arsissilbe des

vierten Fusses fehlt. Das brachykatalektische Dimetron würde eine Tetrapodie sein, in welcher der ganze vierte Schlussfuss im Rhythmizomenon nicht durch Silben ausgedrückt ist. Nach der Versicherung der Metriker gibt es auch eine solche Art der Tetrapodie, welche dem Metrum nach genau mit der Tripodie zusammenfällt. Die trochäische und iambische Tripodie ist zwar ein sehr selten vorkommender Rhythmus, aber gegen sein thatsächliches Vorkommen lässt sich nichts einwenden. Die Theorie der Metriker weiss auch für diese rhythische Tripodie keine andere Bezeichnung als brachykatalektische Tripodie. Dies mag wohl für Hermann und Boeckh der Grund gewesen sein, dass sie der brachykatalektischen Tetrapodie in der Ueberlieferung der Metriker die Berechtigung absprachen. Wir können nicht umhin, die Sache so aufzufassen, dass ein dem Metrum nach als trochäische und iambische Tripodie uns vorliegendes Kolon seiner rhythmischen Geltung nach bald eine wirkliche Tripodie, bald eine scheinbare Tripodie, nämlich wie die Metriker sagen eine brachykatalektische Tetrapodie ist.

Für die Hyperkatalexis, deren thatsächliches Vorkommen von Hermann und Boeckh in gleicher Weise wie die Brachykatalexis in Abrede gestellt wird, ist die Sache bedenklicher. Das von den Metrikern sogenannte trochäische *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* scheint in der That nichts anderes zu sein, als ein katalektisches *δίμετρον βραχυκατάληκτον*, d. i. eine trochäische Tripodie, von deren drittem Versfusse nur die *θέσις*, aber nicht die *ἄρσις*, durch eine Silbe des Rhythmizomenon ausgedrückt ist. Dagegen lässt sich das iambische *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* als eine überschüssige iambische Dipodie nicht ohne Weiteres in Abrede stellen, für den Fall, dass auf eine solche überschüssige iambische Dipodie ein mit einer Thesis anlautendes Kolon folgt, dessen Anlaut zusammen mit dem Anlaute der überschüssigen iambischen Dipodie sich zum *μέγεθος* eines ganzen Versfusses zusammenschliesst. Auf diese Weise wird im Rhythmus das überschüssige Kolon wieder ausgeglichen.

Das oben S. 144 angegebene Verzeichniss der 19 Kola, welche nach Aristoxenus die einzigen sind, welche in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* vorkommen, enthält lauter akatalektische Bildungen, etwa mit Ausnahme des Paeon epibatus. Nach Aristoxenus' Angaben müsste es scheinen, dass katalektische Bildungen von der Rhythmopoiia syneches ausgeschlossen seien, d. h. dass z. B. mehrere

katalektische Tetrapodien nicht unmittelbar hinter einander vorkommen dürfen. Das letztere ist nun aber eine unzweifelhafte Thatsache, denn die griechischen Dichter lassen häufig genug katalektische trochäische Tetrapodien continuirlich auf einander folgen. Daraus folgt, dass Aristoxenus bei jenen *πόδες σύνθετοι* der 19 rhythmischen *μεγέθη* nicht blos akatalektische Kola, sondern auch die katalektischen Kola im Auge hat; mithin ist nach Aristoxenus das katalektische Kolon dem Rhythmus nach genau dasselbe Megethos, wie das entsprechende akatalektische. Die trochäische Tetrapodie katalektischer Bildung

– ◡ – ◡ – ◡ –

hat dem Rhythmus nach denselben Umfang wie akatalektische

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡.

Beide Kola haben ein 12-zeitiges Megethos. Es sind nur scheinbar verschiedene Kola, welche hier als akatalektische und katalektische trochäische Tetrapodie uns vorliegen: dem Rhythmus nach sind sie gleich, die Verschiedenheit besteht nur in der Rhythmopöie. Der Unterschied zwischen akatalektischem und katalektischem Kolon ist nur eine Verschiedenheit des Schemas, so gut wie der Unterschied zwischen Daktylus und Spondeus eine Verschiedenheit des *σχῆμα ποδικόν* ist.

In einem akatalektischen Kolon hat eine jede Silbe die rhythmische Geltung, welche sie nach Massgabe des Silbenschemas hat. Das katalektische Kolon aber soll dasselbe rhythmische Gesammt-Megethos wie das akatalektische haben; nicht ein 11-zeitiges, sondern ein 12-zeitiges.

Es liegt am Tage, dass in dem 12-zeitigen Dimetron katalektikon nicht alle Längen 2-zeitige, nicht alle Kürzen 1-zeitige sein können. Der vierte Versfuss des katalektischen Dimetrons muss derjenige sein, in welchen die Silbenmessung von der gewöhnlichen abweicht. Der vierte Versfuss, dem Metrum nach unvollständig, wird dem Berichte des Aristides nach durch eine Pause zum *ὁλόκληρος*

⏊ ◡ ⏊ ◡ ⏊ ◡ ⏊ ∧.

Der schwache Markttheil des letzten Versfusses ist durch ein *λεῖμμα*, durch die 1-zeitige Pause ausgedrückt.

Dies ist das Mass des Verses Aeschyl. Agam. 170

οὐδὲ λέξεται πρὶν ὤν.

Aber die beiden darauf folgenden Kola 171. 172

ὃς δ' ἔπειτ' ἔφυ, τριακ-τῆρος οἴχεται τυχών.

Innerhalb des Wortes *τριακ-τῆρος* kann der Zusammenhang der Silben schwerlich durch eine 1-zeitige Pause unterbrochen worden sein. Hier ist am Ende der ersten katalektischen Tetrapodie durch eine das *λεῖμμα* vertretende Parektasis der das Kolon auslautenden Länge zur *μακρὰ τρίσημος* vertreten:

⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊔́ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ∧.

Doch soll nicht behauptet werden, dass in einem solchen Falle die Parektasis auf den Inlaut eines Wortes beschränkt war: auch im Anlaute des katalektischen Kolons scheint neben dem *λεῖμμα* auch die Dehnung zum Chronos trisemos verstattet gewesen zu sein. Die Rhythmik des Aristides p. 97 überliefert: „*οἱ δὲ βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς, οἱ δὲ ἐπιμήκεις μεγαλοπρεπέστεροι*“. Hiernach scheint überhaupt für erhabene poetische Situationen wie die vorliegende des Aeschyleischen Agamemnon die Anwendung 1-zeitiger Pausen nicht geeignet gewesen zu sein: statt der 1-zeitigen Pause war vielmehr die Verlängerung der *μακρά* zur *τρίσημος* am Platze.

Ueber die rhythmische Silbenmessung des katalektischen iambischen Dimetrons ist uns eine directe Ueberlieferung in der erhaltenen Melodie des Dionysischen Hymnos auf die Muse überkommen:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊔́ ⏑
ἐμὰς φρένας δονεῖτο.

Ebenso für das katalektische anapästische Dimetron in dem Hymnos des Dionysios auf Helios:

⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊥
ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων

– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊥
πτανοῖς ὑπ' ἴχνεσσι διώκεις

– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊥
αἴγλας πολυδερκέα παγάν

– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊥
γλαυκὰ δὲ πάροιθε Σελάνα

– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊥
λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων

⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊥
πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων.

Diesen gesungenen Versen zufolge hat das katalektisch-iambische Dimetron das Schema:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊔́ ⊥,

das katalektisch-anapästische Dimetron:

∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ⊔́ ⊥.

Doch ist in der Notirung des Dionysius weder das Zeichen der *μακρὰ τρίσημος* noch der *μακρὰ τετράσημος* angewandt, wohl aber hinter den Notenzeichen der vorletzten Silbe das Zeichen der Pause. Bereits Bellermann macht die Bemerkung, dass unter dem Pausenzeichen keine wirkliche Pause verstanden werden könne, sondern dass dasselbe nur eine andere Schreibung für die Dehnung der vorausgehenden Note sei*). In diesem Sinne wird nun wohl auch die bereits oben S. 169 herbeigezogene Stelle des Aristides p. 40 M. zu verstehen sein: *καὶ τοὺς μὲν ὁλοκλήρους, τοὺς δὲ ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων, ἐν (γὰρ ἐνί)οις καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους παραλαμβάνουσι.* In den beim Anonymus de mus. erhaltenen Beispielen griechischer Instrumentalmusik kommen neben den Pausenzeichen auch *μακραὶ τρίσημοι* vor, in den Beispielen der Vocalmusik niemals. Es ist also wahrscheinlich, dass hier die gedehnten Längen stets wie in den Hymnen des Dionysius und Mesomedes, sofern sie sich nicht aus den Texteswörten ergaben, stets durch Anwendung der Pausenzeichen markirt wurden. Aus unseren Beispielen gesungener Verse ist der Schluss zu ziehen, dass die katalektischen Kola des iambischen und anapästischen Metrums den Rhythmus in der Weise behandelten, dass die am Schlusse fehlende Silbe durch Dehnung der vorletzten Länge zur 3-zeitigen und 4-zeitigen ergänzt wurde. Die nämliche Behandlung findet auch in der modernen Musik statt. Denn nur selten kommt es hier vor, dass hinter dem katalektischen Schlusse eine die Thesis vertretende Pause angenommen wird. Z. B. in dem Schillerschen Verse des Reiterliedes in Wallensteins Lager:

In den Kampf, in die Freiheit gezogen.

Derartige Schlusspausen geben dem katalektischen Verse den Charakter des Energischen, und mögen in dieser Weise auch den katalektischen Versen der Griechen nicht fremd gewesen sein. Ueberliefert aber ist uns für den gesungenen Vers der Griechen nur diejenige Behandlung der iambischen und anapästischen Kata-

*) F. Bellermann, die Hymnen des Dionysius u. Mesomedes S. 50 ff.

lexis, dass die der Schlusssilbe vorausgehende Silbe zur *μακρὰ τρίσημος* oder *τετράσημος* gedehnt wurde. Aus diesem Grunde wurde die vorletzte Silbe der iambischen und anapästischen *καταληκτικά* niemals in die Doppelkürze aufgelöst; denn eine *λύσις* in zwei Kürzen ist nur bei der gleichwerthigen *μακρὰ δίσημος*, aber nicht bei einer *μακρὰ τρίσημος* oder *τετράσημος* möglich.

Viertes Capitel.

Die vier Arten der rhythmisch-metrischen Systeme.

§ 27.

Die Systeme im Allgemeinen.

Σύστημα ist sowohl nach der Aristoxenischen wie nach der Hephaestioneischen Nomenclatur der allgemeine Ausdruck für eine rhythmisch-metrische Gruppe; nur dass nach Aristoxenus (wie es scheint) jede rhythmische Gruppe*), nach Hephaestion nur die umfassendste Gruppe als *σύστημα* bezeichnet wird. Im Sinne des Aristoxenus und der Metriker gibt es vier verschiedene Arten rhythmisch-metrischer Systeme, nicht einander coordinirt, sondern subordinirt, denn in dem grösseren sind die kleineren enhalten. Die vier Systeme sind

1. Der *ποὺς ἀσύνθετος*, der Versfuss, der einfache Takt.
2. Der *ποὺς σύνθετος*, der zusammengesetzte Takt, oder das *κῶλον*, das rhythmische Glied.
3. Die *περίοδος*, die rhythmische Periode, auch *μέτρον* und *ὑπέρμετρον* genannt.
4. Die *στροφή* (oder *ἀντίστροφος*), von Hephaestion schlechthin als *σύστημα* bezeichnet, das System im engeren Sinne.

Die an vierter Stelle genannte Art des Systemes (das System im engeren Sinne) umfasst alle übrigen in sich: die *στροφή* (das *σύστημα* im engeren Sinne) besteht aus *περίοδοι* oder *μέτρα*;

---

*) Aristox. frgm. ap. Psell. 8: *καί ἔστι ῥυθμὸς ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός, ῥυθμοποιία δὲ ἂν εἴη τὸ συγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων.*

die an dritter Stelle genannte Art des Systemes, die Periode, besteht aus Kola;

die an zweiter Stelle genannte Art des Systemes, das Kolon oder der zusammengesetzte Takt, besteht aus einfachen Takten oder Versfüssen;

die an erster Stelle genannte Art des Systemes, der einfache Takt oder Versfuss, besteht aus Chronoi podikoi, der Thesis und der Arsis.

Wollen wir die antiken Termini auf die moderne Poetik übertragen, so haben wir dieselben folgendermassen zu gebrauchen:

6gliedriges System (im engeren Sinne), Strophe	3gliedrige Periode [Stollen]	erstes Kolon	Alles ist an Gottes Segen
		zweites Kolon	und an seiner Huld gelegen
		drittes Kolon	über alles Gold und Gut.
	3gliedrige Periode [Gegenst.]	erstes Kolon	Wer auf Gott sein Hoffen setzet,
		zweites Kolon	der behält ganz unverletzet
		drittes Kolon	einen freien Heldenmuth.

Von den beiden Perioden der Strophe würde nach der alten deutschen Terminologie die erste als Stollen, die zweite als Gegenstollen zu bezeichnen sein.

10gliedriges System, Strophe	erste 3gliedrige Periode [Stollen]	erstes Kolon	Hero's und Leanders Herzen
		zweites Kolon	rührte mit dem Pfeil der Schmerzen
		drittes Kolon	Amors heilge Göttermacht.
	zweite 3gliedrige Periode [Gegenst.]	viertes Kolon	Hero schön wie Hebe blühend,
		fünftes Kolon	er durch die Gebirge ziehend
		sechstes Kolon	rüstig im Geräusch der Jagd.
	dritte 2glied. Period. [Abgesang]	siebent. Kolon	Doch der Väter feindlich Zürnen
		achtes Kolon	trennte das verbundne Paar,
	vierte 2glied. Period.	neuntes Kolon	und die süsse Frucht der Liebe
		zehntes Kolon	hing am Abgrund der Gefahr.

Nach alter deutscher Nomenclatur würde von den vier Perioden die erste als Stollen, die zweite als Gegenstollen, die dritte und vierte zusammen als Abgesang bezeichnet werden müssen.

8gliedriges System, Strophe	erste 2gliedrige Periode [Stollen]	erstes Kolon	Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,
		zweites Kolon	drum Brüderchen: ergo bibamus!
	zweite 2gliedrige Periode [Gegenst.]	drittes Kolon	Die Gläser sie klingen, Gespräche sie ruhn,
		viertes Kolon	beherziget: „ergo bibamus!“
	dritte 4gliedrige Periode [Abgesang]	fünftes Kolon	Das heisst noch ein altes, ein tüchtiges Wort
		sechstes Kolon	und passet zum ersten und passet so fort,
		siebent. Kolon	und schallet ein Echo vom fröhlichen Ort,
		achtes Kolon	ein herrliches „Ergo bibamus!“

Die beiden ersten Perioden, eine jede 2gliedrig, bilden das Stollenpaar (Stollen und Gegenstollen), die dritte 4gliedrige Periode bildet den Abgesang.

Der antike Terminus Periode im Sinne der Alten wurde noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts gebraucht. Sulzer, Theorie der schönen Künste 2. Aufl. 1794, 4. S. 96 gelegentlich des Hallerschen Gedichtes „Komm Doris, komm zu jenen Buchen“. Seitdem war sie sowohl für die Poetik wie für die Musik in Vergessenheit gerathen. Als ich sie in der deutschen Metrik 1869 und in den Elementen des musikalischen Rhythmus 1873 wieder ans Licht zog, war der Widerspruch ein fast allgemeiner. Bald nach Sulzers Zeiten wurde nämlich durch den französirten Böhmen Antoine Reicha die alte Nomenclatur in einer Weise umgeändert, die der traditionellen Bedeutung nicht mehr entsprach: Periode ward für Strophe, Glied (membrum) für Periode gebraucht. Der alte Sulzer war mit der alten Ueberlieferung noch wohl bekannt, der französirte Czeche nicht mehr. Es ist unabweisbar, dass wir zur Terminologie Sulzers zurückkehren. Nicht alle Musiker indes bekennen sich zu Reichas Nomenclatur. Gleichzeitig sprach der Musiktheoretiker Gottfried Weber von Periode im Sinne der Alten; kein geringerer als R. Wagner gebraucht den Ausdruck Periode im antiken Sinne.

§ 28.

Κῶλον, μέτρον und *περίοδος*.

Was bei Aristoxenus *πούς σύνθετος*, bei uns Modernen rhythmisches Glied heisst, das nennen die Metriker *κῶλον*. Die

älteren alexandrinischen Grammatiker hatten die Gedichte des Pindar und Simonides in ihren ἐκδόσεις nach κῶλα abgetheilt, Dion. comp. verb. 20. 26, vgl. schol. Pind. Ol. 2, 48; sicherlich folgten sie in der Kola-Abtheilung der Strophen einer älteren Tradition; und im wesentlichen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten, werden jene „κωλομετρίαι" die genuinen Reihen, nach denen die Dichter selber ihre Compositionen ausgeführt, enthalten haben. Auch in den uns erhaltenen metrischen Scholien zu Pindar, Aristophanes und den Tragikern sind die Strophen nach κῶλα abgetheilt, doch in einer Weise, dass hier die genuine Diairesis in Reihen in den meisten Fällen in arger Weise entstellt ist. Dies ist namentlich bei Pindar der Fall.

Das Wort κῶλον als Bezeichnung des rhythmischen Gliedes ist aber den Metrikern nicht eigenthümlich. Auch die Musiker wandten es in dieser Weise an. Von Interesse ist, dass es auch für die Gliedes einer Instrumentalcomposition (ohne poetischen Text) gebraucht wurde. So finden wir bei dem Anonym. de mus. § 104 eine Instrumental-Melodie mit der rhythmischen Ueberschrift: κῶλον ἑξάσημον. Hier bedeutet das Wort genau dasselbe, was bei Aristoxenus πούς δακτυλικὸς ἑξάσημος heisst.

Wir haben gesehen, dass ein rhythmisches Glied stets eine derartige Anzahl von χρόνοι πρῶτοι enthalten muss, welche einen bestimmten λόγος ποδικός ergibt; Megethe von 11, 13, 17 χρόνοι πρῶτοι können keine Kola sein. Es brauchen aber in der Darstellung des Rhythmus durch die Lexis nicht alle χρόνοι πρῶτοι durch Silben ausgedrückt zu werden, namentlich kommt es vor, dass am Ende der Reihe eine oder mehrere Silben fehlen, an deren Stelle alsdann gewöhnlich eine Pause eintritt. Hiernach werden akatalektische (vollständige) und katalektische (unvollständige) Kola unterschieden. Nach dem genaueren Sprachgebrauche soll das Wort κῶλον oder membrum auf die vollständige Reihe beschränkt sein, die unvollständige Reihe soll den Ausdruck κόμμα, caesum, oder τομή führen. Heph. 64. Mar. Vict. 71. Doch wird dieser Unterschied nicht eingehalten, „abusive etiam comma dicitur colon", Victor. l. l. So haben wir für κῶλον eine allgemeinere und eine speciellere Bedeutung zu unterscheiden: im allgemeineren Sinne steht es für rhythmisches Glied überhaupt, im specielleren Sinne für ein unvollständiges oder katalektisches Glied. Es kommt aber auch vor, dass die Metriker umgekehrt κόμμα oder τομή an Stelle von κῶλον für die vollständige Reihe

gebrauchen, z. B. Terent. Maur. v. 309 für das anlautende tetrapodische Glied des trochäischen Tetrametrons.

Je nachdem ein Megethos aus einer, zwei, drei, vier und mehreren Gliedern besteht, nennt man es *μονόκωλον*, *δίκωλον*, *τρίκωλον*, *τετράκωλον* u. s. w. Hierbei ist *κῶλον* natürlich in dem von Marius Victorinus als abusiv bezeichneten allgemeineren Sinne gebraucht. Nur die *περίοδοι μονόκωλοι* und *δίκωλοι* heissen *μέτρα*, alle übrigen *ὑπέρμετρα*.

Μέτρα δίκωλα und *μονόκωλα*.

Die bei Weitem am häufigsten *κῶλα* sind für die drei- und vierzeitigen Takte die Tetrapodien und Tripodien, für die fünf- und sechszeitigen Takte die Dipodien und Tripodien. Besteht ein *μέτρον* aus zwei solchen Gliedern, so heisst es *στίχος*:

— ∪ — ∪, — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪, — ∪ —
∪ — ∪ —, ∪ — ∪ — | ∪ — ∪ —, ∪ — —
∪ ∪ — —, ∪ ∪ — — | ∪ ∪ — —, ∪ ∪ —
— — ∪ ∪, — — ∪ ∪ | — — ∪ ∪, — —
— ∪ ∪ ∪, — ∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪ ∪, — ∪ —
∪ ∪ — ∪ ∪ —, ∪ ∪ — ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ —, ∪ ∪ — —
— ∪ ∪ — ∪ ∪, — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — ∪ ∪, — ∪ ∪ — —
— ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪ | — ∪ ∪, — ∪ ∪, — —
— ∪ —, — ∪ —, — ∪ — | — ∪ —, — ∪ —, — —

Mit demselben Namen *στίχοι* werden aber auch die grösseren *μέτρα μονόκωλα* bezeichnet, nämlich die hexapodischen und pentapodischen und die den trochäischen Hexapodien im rhythmischen Megethos gleichkommenden ionischen Tripodien:

∪ — ∪ —, ∪ — ∪ —, ∪ — ∪ —
∪ ∪ — —, ∪ ∪ — —, ∪ ∪ — —
— ∪ ∪ ∪, — ∪ ∪ ∪, — ∪ ∪ ∪, — ∪ ∪ ∪, — ∪ —

Dies drückt Hephaest. de poem. p. 64 so aus: *Στίχος ἐστὶ ποσὸν μέγεθος μέτρου ὅπερ οὔτε ἔλαττόν ἐστι τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων.*

Alle kleinen *μέτρα μονόκωλα*, also die tetrapodischen, tripodischen und die sehr seltenen dipodischen, heissen nicht *στίχοι* oder versus, sondern werden schlechthin als *κῶλα* oder *κόμματα* bezeichnet*):

---

*) Mit Hephaestion stimmt Marius Victorinus, nur legt der letztere einen Ton darauf, dass der Vers gewöhnlich aus 2 Kola besteht. p. 71: Quidam adiungunt stichum i. e. versum sub huiusmodi differentia, ut sit

‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒
◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒
‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ‒
◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ‒
‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒
‒ ◡ ◡ ‒ ‒

Solche Kola kommen nur selten als selbständige *μέτρα* vor, gewöhnlich einem *στίχος* als *ἐπῳδικόν* nachfolgend:

στίχος: *Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη*
κόμμα: *ἀχνυμένη σκυτάλη.*

Wo aber solche kleine *μέτρα μονόκωλα* ohne durch andere unterbrochen zu sein auf einander folgen, da sagte man nicht (wie es nach dieser Terminologie eigentlich nothwendig gewesen wäre), dass diese Composition *κατὰ κόμμα* oder *κατὰ κῶλα*, sondern dass sie *κατὰ στίχον* geschrieben sei, z. B.

κατὰ στίχ. *Ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὔανδροι*
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε κτλ.
κατὰ στίχ. *Ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,*
πάρεστι γάρ, μαχέσθω κτλ.

Vgl. Heph. p. 65: *καίπερ κατὰ κόμμα γεγραμμένα κατὰ στίχον γεγράφθαι φαμέν.*

Ὑπέρμετρα.

Trotzdem Hephaestions Angabe über die das Metron schliessende *τελεία λέξις* und *συλλαβὴ ἀδιάφορος* den Begriff des *μέτρον* auf kein bestimmtes Megethos beschränkt, lässt er in seinem Encheiridion doch nur diejenigen *μέτρα*, welche nach dem zuvor Angegebenen als *στίχοι* oder *κῶλα* (*κόμματα*) zu benennen sind, als *μέτρα* gelten. Grössere *μέτρα* nennt er *ὑπέρμετρα*. Als Grenze gibt er an das *μέγεθος τριακοντάσημον*, das 30-zeitige *μέτρον*; was diese Grenze überschreitet, ist ein *ὑπέρμετρον*. So sagt er p. 42, dass Einige (Alkman) auch ein *ἑξάμετρον παιωνικόν* gebildet hätten, „*δύναται δὲ καὶ μέχρι τοῦ ἑξαμέτρου προκόπτειν τὸ μέτρον* (*παιωνικὸν*) *διὰ τὸ τριακοντάσημον μὴ ὑπερβάλλειν.*“ Mar. Vict. 112: intra triginta tempora versus habeatur. Diese Grenzbestimmung ist dem anapästischen

---

versus qui excedit dimetrum, colon autem et comma intra dimetrum unde et hemistichium dicitur. Ibid.: Omnis autem versus *κατὰ τὸ πλεῖστον* in duo cola dividitur. p. 111: Traditum est enim colon intra decem et octo tempora esse debere, metrum autem ex duobus colis subsistere.

τετράμετρον, dessen Silben von den Metrikern nur ein- oder zweizeitig gemessen werden und welches nach dieser Messung 30-zeitig ist, entnommen. Das *πεντάμετρον τροχαϊκόν*

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγεῖον διατμήξας ἀπ' οἰνηρῆς Χίου

‒ ◡ ‒ ◡, ‒ ◡ ‒ ‒, ‒ ◡ ‒ ‒, ‒ ◡ ‒ ‒, ‒ ◡ ‒

hat nach dieser zwar gegen das wahre rhythmische Megethos verstossenden, aber von den Metrikern allgemein angewandten Methode der Silbenmessung 32 *χρόνοι* und ist daher, wie Hephaest. p. 20 will, ein *ὑπέρμετρον*. Das schol. Heph. p. 199 sagt vom 30-zeitigen Megethos: *ἕως τούτου δὲ προβαίνει ἡ ποσότης τῶν ἐν τοῖς στίχοις χρόνων κατὰ Ἡφαιστίωνα*, es setzt aber hinzu, dass ein anderer Metriker als Grenze das 32-zeitige Megethos aufgestellt habe, *ἐπεὶ καθ' ἕτερον ἕως λβ'*. Dieser zweiten (um 2 *χρόνοι πρῶτοι* differirenden) Grenzbestimmung gedenkt auch die Metrik des Aristides p. 50: *τὰ δὲ κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λ' χρόνων ἢ ὀλίγῳ πλειόνων*. Ebenso Mar. Vict. p. 111: Quidam inductis tetrametris ... ausi sunt contra praescriptum triginta temporum duo adiicere. Diejenigen, welche diese zweite Grenzbestimmung annehmen, nehmen Rücksicht auf das 32-zeitige *τετράμετρον δακτυλικόν* (*Στησιχόρειον*), welches in Hephaestions Encheiridion übergangen wird:

‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ‒

Die über den anapästischen oder daktylischen Tetrameter, d. i. die über die grössten dikolischen Metra oder *στίχοι* hinausgehenden *μεγέθη*, sind also nach Hephaestion keine „*μέτρα*", sondern *ὑπέρμετρα*. Vgl. auch schol. Heph. p. 157. Andere Metriker gebrauchen für diese grösseren *μεγέθη* den Terminus *περίοδοι*. Schol. Heph. p. 147: *οὐκ ἐνδέχεται στίχον* ⟨*μείζονα ἢ*⟩ *τριακοντάσημον εἶναι, ἀλλ' εἰ εὑρεθείη, περίοδος καλεῖται*. Mar. Vict. p. 72: *Περίοδος* dicitur omnis hexametri versus modum excedens, unde ea quae modum et mensuram habent, *μέτρα* dicta sunt, d. h. dasjenige „*μέτρον*", welches die grösste Zahl von *βάσεις* enthält, ist das daktylische (auch das päonische) *ἑξάμετρον*; was eine grössere Zahl von *βάσεις* hat, also das *ἑπτάμετρον*, *ὀκτάμετρον* u. s. w., ist eine *περίοδος*. Aber auch das *ἑξάμετρον*, wenn es nach dipodischen *βάσεις* gemessen wird, ist nach Mar. Vict. eine *περίοδος*. So sagt er p. 103 von dem anapaesticum „apud Accium":

inclyte, parva | praedite patria, || nomine celebri, | claroque potens || pectore Achivis | classibus auctor ||

quae periodus circa sex versatur dipodias. Diese 6 dipodiae anapaesticae bilden eine *περίοδος τρίκωλος*; das „*μέτρον*“ kann nicht grösser als ein *δίκωλον* sein, vgl. p. 111: traditum est enim ... metrum ex duobus colis subsistere nec provehi longius oportere. Man schreibt solche Perioden gewöhnlich nicht in der Weise, wie wir es in der vorliegenden anapästischen gethan haben, sondern so, dass jedes *κῶλον* eine Zeile für sich einnimmt.

Nach Marius Victor. p. 71 würde die längste Bildung dieser Art eine *περίοδος πεντάκωλος* sein, denn er sagt: maximum vero usque ad periodum decametrum porrigetur. Aber diese Angabe ist unrichtig, wenn sie sich auf die Compositionen griechischer Dichter beziehen soll, denn hier kommen noch ungleich längere Perioden vor. Marius Victorinus hat dabei die römischen Lyriker im Auge, und für diese ist das, was er sagt, völlig in der Ordnung. Denn bei diesen kommt keine längere Periode vor als das decametrum ionicum des Horat. Carm. 3, 12:

> Miserarum est | neque amori ‖ dare ludum | neque dulci ‖ mala vino |
> lavere aut ex|animari ‖ metuentes ‖ patruae ver|bera linguae.

Auch die längsten der von Catull gebildeten glyconeischen Perioden sind nach antiker Messung *δεκάμετροι*.

Die *περίοδος τρίκωλος*, *τετράκωλος*, *πεντάκωλος* u. s. w. ist niemals *στίχος* oder Vers genannt worden. Nur missbräuchlich hat einmal ein Dichter selber in der Licenz des poetischen Ausdrucks eine solche Bildung *στίχος* genannt. Mar. Vict. p. 111 berichtet nämlich: Boiscum Cyzicenum supergressum hexametri legem (also ein *ὑπέρμετρον* oder eine *περίοδος* bildend) iambicum metrum in octametrum extendisse sub huiusmodi epigrammate:

> *Βοΐσκος ὅδ' ἀπὸ Κυζικοῦ | παντὸς γραφεὺς ποιήματος | τὸν ὀκτάπουν*
> *εὑρὼν στίχον | Φοίβῳ τίθησι δῶρον* ‖.

Schon der Ausdruck *ὀκτάπουν* für *ὀκτάμετρον* zeigt, dass sich Boiskos hier nicht in der strengen metrischen Terminologie bewegt. Uebrigens überhebt er sich in seinem Selbstlobe, wenn er sich den Erfinder dieser metrischen Bildung nennt; denn bei den alten Komikern kommen genug dergleichen *ἰαμβικὰ ὀκτάμετρα* vor.

Es wird sich nun aber alsbald zeigen, dass *περίοδος* nicht der specifische Name für diese aus mehr als 2 *κῶλα* bestehenden Bildungen ist, denn auch *μέτρα δίκωλα* und *μόνοκωλα* werden *περίοδοι* genannt. Wollen wir einen gemeinsamen Namen

dafür, so müssen wir das Hephaestioneische *ὑπέρμετρον* festhalten. Ein metrisches Megethos, welches über das anapästische, iambische, trochäische, daktylische *τετράμετρον* hinausgeht, ist ein *ὑπέρμετρον ἀναπαιστικόν*, *ἰαμβικόν*, *τροχαϊκόν*, *δακτυλικόν* u. s. w. Ein anderer vielleicht älterer Name dafür ist *μακρόν*. Mit diesem Ausdrucke wird nämlich das auf die *ἀναπαιστικὰ τετράμετρα* der komischen Parabase folgende *ἀναπαιστικὸν ὑπέρμετρον* bezeichnet; aber schwerlich ist anzunehmen, dass er blos auf das anapästische Hypermetron der Parabase beschränkt war. Auf das *ὑπέρμετρον* bezieht sich auch der Ausdruck *συνάφεια*. Terent. Maur. 1512: metron autem (ionicum) non versibus numero aut pedum coartant, sed continuo carmine quia pedes gemelli*) urgent brevibus tot numero iugando longas, idcirco vocari voluerunt *συνάφειαν*. Er denkt hier zunächst an die Ionici in Horat. Carm. 3, 12**), aber auch bei den Griechen zerfällt die ionische Strophe nur selten in *στίχοι*, gewöhnlich bildet sie eine einzige lange *περίοδος*. Dann setzt er hinzu: Anapaestica fiunt itidem per *συνάφειαν*. Dies sind die *περίοδοι ἀναπαιστικαὶ τρίκωλοι*, *πεντάκωλοι* u. s. w. Auch in einer späteren Stelle v. 2070 ff. spricht Terentianus von der synaphia der ionica a minore***).

Der Ausdruck *ὑπέρμετρον* eignet sich von allen am besten zur Bezeichnung der längeren metrischen Bildungen. Das *δίμετρον ἰαμβικόν* ist eine als selbständiges *μέτρον* fungirende iambische Tetrapodie, nach der strengen Terminologie der Alten kein *στίχος*, sondern ein *κῶλον* oder *κόμμα*, — das *τρίμετρον ἰαμβικόν* ist ein *στίχος μονόκωλος*, eine als *μέτρον* fungirende hexapodische Reihe, — das *τετράμετρον ἰαμβικόν* ist ein iambischer *στίχος δίκωλος*, aus 2 tetrapodischen Reihen bestehend (wir dürfen nicht sagen aus 2 *δίμετρα*, denn *δίμετρον* heisst die iambische Tetrapodie nur dann, wenn sie ein selbständiges *μέτρον* ist), — das *ὑπέρμετρον ἰαμβικόν* ist jede das *τετράμετρον ἰαμβικόν* überschreitende iambische Periode. Durch *ὑπέρμετρον*

---

*) Er vertritt die Ansicht, dass der ionicus eine dipodia aus dem dibrachys und spondeus sei.

**) Schol. Cruq. ad Horat. Carm. 3, 12, 1: Synapheia vocatur, quia non pedum, sed sensus fine concluditur.

***) Den Ausdruck *στάσιμα*, welchen Mar. Victor. p. 103 zweimal als synonym mit *περίοδος ὑπέρμετρος* gebraucht („periodi sive stasima“), soll wohl das „continuirlich Verweilende“ („ohne Unterbrechung sich lang Hinziehende“) bezeichnen.

wird allerdings nicht die Anzahl der darin enthaltenen *κῶλα* und *βάσεις* bezeichnet; aber das ist für die Praxis in den meisten Fällen auch gleichgültig, denn die meisten hypermetrischen Bildungen, wie sie von den Komikern und Tragikern angewandt werden, haben eben die Eigenthümlichkeit, dass sie in Beziehung auf das Megethos *ἀπεριόριστοι* sind. Hephaestion p. 71 bezeichnet die bei den Tragikern so häufigen Partien aus längeren anapästischen Perioden (aus *ἀναπαιστικὰ ὑπέρμετρα*) mit dem Ausdrucke: *συστήματα ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, eben weil die *μεγέθη* der auf einander folgenden *ὑπέρμετρα* ungleich sind: man lässt anapästische Perioden von 7, 5, 3, 4 *κῶλα* und dazwischen auch bisweilen ein *ἀναπαιστικὸν τετράμετρον* auf einander folgen. Das bei den Komikern auf die anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrameter als Abschluss der ganzen Partie folgende, im gleichen Rhythmus gehaltene *ὑπέρμετρον* (es ist immer nur ein einziges, meist sehr lang ausgedehntes *ὑπέρμετρον*) nennt Hephaestion ein „*σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστον*", weil es der Komiker ad libitum in die Länge zieht.

Die eben genannten Benennungen bei Hephaestion scheinen der Grund zu sein, dass G. Hermann für die längeren Perioden oder die *ὑπέρμετρα* den Namen System angewandt hat. Die übrigen sind ihm hierin nachgefolgt. Aber diese Bedeutung des Wortes System ist keineswegs die antike. Bei den Alten hat *σύστημα* eine völlig allgemeine Bedeutung. Jede Strophe heisst System, sie mag aus gleichen oder ungleichen *μέτρα* gebildet sein, sie mag antistrophisch wiederholt werden oder nicht, — es wird mit diesem Namen eine jede Partie benannt, die nicht *κατὰ στίχον* componirt ist, d. h. in der nicht derselbe *στίχος* wie im Epos ohne ein weiteres Princip der Gliederung wiederholt ist. Natürlich müssen die Metriker auch die in *ὑπέρμετρα* gehaltenen Partien der Tragödie und Komödie, die *ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* und die *ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, als *συστήματα* bezeichnen, weil sie nicht *κατὰ στίχον* componirt sind. Die antike Bedeutung von System der Hermannschen gegenüber sucht Lachmann wieder einzuführen, wenn er seine Schrift über die tragischen Cantica: „de choricis systematis tragicorum" betitelt. Es kann gar keine Frage sein, dass, wenn wir in unserer metrischen Kunstsprache nicht ganz willkürlich verfahren und nicht die guten Termini technici der Alten verschmähen wollen, an deren Stelle wir unmöglich bessere setzen können, auch zu der

antiken Bedeutung von System und Hypermetron zurückkehren müssen.

Der Ursprung der Wörter *στίχος* und *ὑπέρμετρον* ist allgemein verständlich. Man nannte *στίχος*, was in eine Zeile geschrieben werden konnte; *ὑπέρμετρον*, was darüber hinaus ging. Dies deutet darauf hin, dass die alten Dichter erst da eine „*ἀπόθεσις*“ machten, wo ein *μέτρον* oder eine Periode zu Ende war. Sie werden daher auch die längeren Perioden der Cantica und die langen anapästischen, iambischen, trochäischen *ὑπέρμετρα*, welche Hephaestion *συστήματα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* nennt, nicht so geschrieben haben, wie es in den uns überkommenen Handschriften der Fall ist, dass nämlich jedes *κῶλον* eine Reihe für sich bildet: man schrieb so viel *κῶλα* der Periode in eine Zeile als der Raum gestattete, und was darüber hinausging, kam in die folgende — es war das eben ein *ὑπέρμετρον*. Hiermit ist nun noch nicht gesagt, weshalb man zwar *πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐκφράσω τόδε* einen *στίχος*, aber das folgende kürzere *μέτρον* der Strophe: *τίς σὰς παρήειρε φρένας* nicht mit demselben Ausdruck *στίχος* bezeichnete, sondern *κῶλον* nannte. Dies muss ebenfalls in der Art, die *μέτρα* in Zeilen zu schreiben, seinen Grund haben. Es bleibt da schwerlich eine andere Annahme übrig, als dass man das kürzere *μέτρον* weiter nach rechts eingerückt hat (es nimmt nicht den ganzen *στίχος*, d. i. die ganze Zeile ein, vorn ist eine Lücke geblieben). Damit hängt auch wohl zusammen, dass man gerade diese kleinen *μέτρα* als *ἐπῳδοί* sc. *στίχοι* bezeichnete. Waren aber die sämmtlichen aufeinanderfolgenden *μέτρα* derartige kleine *κῶλα* (von demselben Schema), so nannte man sie sämmtlich *στίχοι*, — es war dann kein Grund, das eine *κῶλον* dem anderen durch Einrücken nach rechts zu subordiniren.

Περίοδος in der allgemeinen Bedeutung.

Wir sehen hieraus, dass der jetzt übliche Gebrauch des Wortes Vers oder *στίχος* gegen die antiken Metriker verstösst. Doch herrscht ja gegenwärtig in dem Gebrauche des Wortes nicht einmal Uebereinstimmung. G. Hermann nennt folgende *μεγέθη* „2 versus“:

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος.

Diese Megethe sind nicht einmal 2 selbständige *μέτρα*, denn das

erste geht nicht auf eine *τελεία λέξις* aus, sondern es sind zwei ein einziges *μέτρον* bildende tetrapodische *κῶλα*: nicht ganze, sondern halbe *στίχοι*. Erst die Verbindung derselben

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώσαντα, τὸν πάθει μάθος

ist nach der Theorie der Alten ein *μέτρον* und zwar ein solches *μέτρον*, welches den speciellen Namen *στίχος* führt. Die folgende Reihe jener Aeschyleischen Strophe

θέντα κυρίως ἔχειν

ist ein selbständiges *μέτρον*, aber sie ist kein *στίχος* zu nennen, sondern ist nur ein *κόμμα* (oder „abusive“ *κῶλον*). Bei G. Hermann sind die angeblichen „Verse“ der Cantica nichts anderes als *κῶλα* im Sinne der Alten (wie nach Dionys. de comp. verb. 20. 21 Pindar und Simonides in *κῶλα* eingetheilt waren).

Es ist ein grosses Verdienst von Boeckh, dass er den antiken Begriff des „Metron“ aus der Tradition der alten Metriker hervorgezogen hat. Boeckh theilt nach „*μέτρα*“ ab. Jedoch sind manche dieser „*μέτρα* (wie Boeckh sagt) oder Verse“ nach Hephaestioneischer Terminologie *ὑπέρμετρα*, z. B.

κεῖνος ἀνήρ, ἐπικύρσαις, ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἱμερταῖς ἀοιδαῖς.
εἶπεν ἐν Θήβαισι τοιοῦτόν τι ἔπος· Ποθέω στρατιᾶς ὀφθαλμὸν ἐμᾶς.

Nach der Terminologie der Alten dürfen wir diese *ὑπέρμετρα* nicht *μέτρα*, aber auch nicht *στίχοι* oder Verse nennen, denn der *στίχος* ist ein *μέτρον* „*οὔτε ἔλαττον τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων*“ Heph. p. 64. Aus diesem Grunde dürfen wir auch *μέτρα* wie folgende:

εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ

nicht *στίχοι* oder versus nennen; es sind *μέτρα*, aber keine *στίχοι*, sondern *κόμματα* oder („abusive“) *κῶλα*. Wollen wir einen gemeinsamen Namen für alle diese verschiedenen *μεγέθη*, so kann das nur der von den Späteren auf das „*ὑπέρμετρον*“*) beschränkte

*) Hephaestions Worte p. 20 W. lauten: *Καὶ τῷ πενταμέτρῳ δέ, καίπερ ὄντι ὑπερμέτρῳ, πολλοὺς κεχρῆσθαι συμβέβηκει· οἷόν ἐστι καὶ τῷ Καλλιμάχου*

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγαῖον διατμήξας ἀπ' οἰνηρῆς Χίου.

„Auch das Pentametron, obwohl es hypermetrisch ist, ist von Kallimachus u. a. angewandt.“ Das Wort *ὑπέρμετρον* ist ein Adjectivum, „*καίπερ ὄντι (μεγέθει) ὑπερμέτρῳ*“. Ein jedes Adjectivum lässt sich zugleich als substantivirtes Adjectivum auffassen. „Auch das Pentametron, obwohl es ein Hypermetron ist.“ So die zweite Auflage unserer Metrik. Julius Caesar will den substantivirten Gebrauch nicht gelten lassen. Ich halte die Sache für

Ausdruck περίοδος sein. Nach den ausdrücklichen Zeugnissen der alten Pindarscholien (nicht der neueren metrischen Scholien zu Pindar) wird nämlich auch für μέτρον der Terminus περίοδος gebraucht. Zu Ol. 11 (10), 21

πελώριον ὁρμάσαι κλέος ἀνὴρ | θεοῦ σὺν παλάμᾳ

⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ ⏑ – | ⏑ – – ⏑ ⏑ –

lesen wir das schol.: τὰ δύο (sc. κῶλα) μία ἐστὶ περίοδος ιζ' συλλαβῶν. Ferner zu Ol. 9, 89

οἷον δ' ἐν Μαραθῶνι | συλαθεὶς ἀγενείων

– – – ⏑ ⏑ – ⏑̄ | – – – ⏑ ⏑ – –

das schol.: τὰ δύο μία ἐστὶ περίοδος. Dieselbe Bemerkung wird in derselben Ode zu v. 84 wiederholt. Dies sind äusserst wichtige Reste älterer metrischer Doctrin, und mit Recht macht Boeckh in der Vorrede zu den scholl. p. XXXII geltend, dass man diesem Berichte zufolge in der früheren Zeit die μεγέθη nicht wie späterhin blos nach κῶλα, sondern auch nach den grösseren Abschnitten, deren Theile die κῶλα waren, eintheilte. Vgl. Verrius Flaccus bei Festus s. h. v. Perihodos dicitur et in carmine lyrico pars quaedam et in soluta oratione verbis circumscripta sententia. Nach der metrischen Terminologie der älteren alexandrinischen Grammatiker bezeichnet also περίοδος auch dasjenige, was die Späteren μέτρον nennen, und ist noch nicht auf das ὑπέρμετρον beschränkt.

Gerade die ältesten Termini technici der Metriker, wie πούς, γένος, κῶλον u. s. w., finden wir auch in der Kunstsprache der Rhythmiker wieder. Auch das Wort περίοδος sollte dort zu erwarten sein. Können wir dasselbe auch nicht aus den erhaltenen Fragmenten des Aristoxenus nachweisen, so ist es dennoch älter als Aristoxenus. Denn von dem eine Generation älteren Thrasymachus aus Chalcedon wird bei Suid. s. h. v. überliefert: Πρῶτος περίοδον καὶ κῶλον κατέδειξε καὶ τὸν νῦν ῥητορικῆς τρόπον εἰσηγήσατο. Thrasymachus also hat die Termini περίοδος, κῶλον, κόμμα u. s. w. in die Kunstsprache der rhetorischen Theorie eingeführt, — aber gewiss nicht etwa erfunden, sondern aus der

---

selbstverständlich: man muss froh sein, auf die Ueberlieferung des Hephaestioneischen Encheiridions hin endlich einen Terminus technicus für die metrischen Megethe der dramatischen und lyrischen Cantica, welche das Tetrametron überschreiten und deshalb nach genauem Sprachgebrauche weder Metra, noch (wie Boeckh sagt) Verse genannt werden können, gefunden zu haben.

Terminologie der musischen Kunst auf die Rhetorik übertragen*). Bei den Rhetoren besteht eine Eintheilung der *περίοδοι* in *περίοδοι* in *περίοδοι ἀσύνθετοι* oder *ἁπλαῖ* und *περίοδοι σύνθετοι*. Die *περίοδος ἀσύνθετος* ist eine *μονόκωλος*, die *περίοδος σύνθετος* eine aus mehreren *κῶλα* bestehende *δίκωλος*, *τρίκωλος*, *τετράκωλος*. Dass auch diese Nomenclatur aus der alten rhythmisch-metrischen Kunstsprache in die Rhetorik übergegangen ist und sich ursprünglich auf die rhythmischen und metrischen *περίοδοι* bezog, dies geht auch aus der in der Metrik des Aristides p. 50 noch erhaltenen Eintheilung in *μέτρα ἁπλᾶ* (d. i. *μόνοκωλα*) und *σύνθετα* (d. i. *δίκωλα*), hervor. Wir können hiernach sagen:

das entweder als *κῶλον* oder als *στίχος* geltende *μέτρον μονόκωλον* (*ἁπλοῦν* Aristid.) hiess früher auch *περίοδος ἀσύνθετος μονόκωλος*;

das stets als *στίχος* geltende *μέτρον δίκωλον* (*σύνθετον* Aristid.) hiess *περίοδος σύνθετος δίκωλος* und wird auch noch in den alten Pindar-Scholien so genannt;

das *ὑπέρμετρον* hiess nach der Zahl der in ihm enthaltenen Kola *περίοδος σύνθετος τρίκωλος*, *τετράκωλος* u. s. w., und führt auch noch bei späteren Metrikern (schol. Hephaest., Mar. Victor.) den Namen *περίοδος*. — Die gesammte Terminologie lässt sich in folgende Tabelle vereinen:

Περίοδος

Μέτρον — *Ὑπέρμετρον*

μονόκωλον — *δίκωλον* — *τρίκωλ.* — *τετράκωλ.* — *κτλ.*

kleiner als 18-zeitig — 18-zeitig und grösser

κῶλον, κόμμα — *στίχος*

Περίοδος ἀσύνθετος — *Περίοδος σύνθετος*

Schliesslich sind hier noch zwei andere Bedeutungen des Wortes *περίοδος* bei den Metrikern anzuführen:

1) *Περίοδος* ist irgend eine in sich abgeschlossene Gruppe stichisch gebrauchter Verse, z. B. iambischer Trimeter (sehr häufig in den metrischen scholl. zu Euripides), oder als eine

*) Dies muss auch von dem Ausdruck *ἀπόθεσις* gelten, womit sowohl der Abschluss der rhetorischen wie der metrischen Periode (des *μέτρον* oder *ὑπέρμετρον*) bezeichnet wird.

systematische Gruppe, z. B. das *ἐπίρρημα* oder die *ᾠδή* in der Parabase (Hephaest. p. 71);

2) *Περίοδος* als ein die Dipodie überschreitendes *μέγεθος*. Mar. Vict. 71 Periodus ... compositio pedem trium vel quatuor vel complurium similium atque absimilium ad id rediens unde exordium sumpsit. Also nur die Monopodie und die Dipodie oder Syzygie im Sinne der Metriker wird hier unter den Begriff der Periode nicht eingeschlossen. Dabei ist aber wohl zu bedenken, dass der einzelne Ionicus und der einzelne Päon als Syzygie oder Dipodie gilt; zwei Ionici und zwei Päone gehören dagegen nach der Terminologie der Metriker schon unter die Kategorie der quatuor pedes, können also unter den Begriff der Periode fallen. Dasselbe lesen wir nun in der aus der Quelle B stammenden Partie der Aristideischen Rhythmik: *συζυγία μὲν οὖν ἐστι δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων σύνθεσις* (– ⏑ ⏑ –, ⏑ – – ⏑, ⏑ ⏑ – –, – – ⏑ ⏑), *περίοδος δὲ πλειόνων*. Nach dem Wortlaut dieser Stelle müssen wir zu *πλειόνων* ergänzen: *ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων*, so dass die *περίοδος* nicht der Ausdruck für ein aus gleichen *πόδες* bestehendes *κῶλον* oder *κόμμα* wäre, z. B. nicht für – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, – ⏑ – ⏑ – ⏑ –; und hiermit übereinstimmend gebraucht Aristides denselben auch im weiteren Fortgange seiner Darstellung nicht nur für *κῶλα καθαρά* oder *μονοειδῆ*, sondern nur für *κῶλα μικτά*, z. B.

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑   – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –   – ⏖ – ⏑ – ⏑ –

Aber diese Beschränkung auf *ἀνόμοιοι πόδες* passt nicht zu der Definition des Victorinus, der ausdrücklich sagt: complurium similium atque absimilium compositio, wonach man für das griechische Original, auf welches die Darstellung des Victorinus in letzter Instanz zurückgeht, den Ausdruck *πλειόνων ὁμοίων ἢ ἀνομοίων* voraussetzen muss. Mit Aristides stimmt Hephaestion. Im Abschnitte *περὶ ποιήματος* stellt er die Ausdrücke *πούς*, *συζυγία*, *περίοδος* zusammen und zwar als die Masseinheit eines als *σύστημα ἐξ ὁμοίων* fungirenden Hypermetrons. Er kann damit nur metrische Bildungen verstanden haben wie (Bergk poet. lyr. III[4] p. 673)

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας | στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου ...

Ein jedes *προσοδιακόν* ist hier eine *περίοδος*. Auch nach der obigen Stelle des Aristides kam dem *προσοδιακόν* die Bezeichnung *περίοδος* zu.

§ 29.

Στροφή, ἀντίστροφος, περικοπή.

Nachdem wir im vorausgehenden Paragraph die einzelnen Perioden oder Metra nach ihren rhythmischen Bestandtheilen behandelt, haben wir nunmehr auf die Composition der Metra zu einem grösseren rhythmischen Ganzen einzugehen. Hiervon reden die alten Metriker in dem Abschnitte περὶ ποιήματος, und wenn gleich die auf uns gekommenen metrischen Elementarbücher diesen Stoff nur sehr aphoristisch behandeln, so müssen wir dennoch, wie sonst überall, so auch hier, von der uns vorliegenden Tradition ausgehen. Die Hauptquelle sind die beiden Darstellungen περὶ ποιήματος am Ende des Hephaestioneischen Encheiridions p. 59 u. 64 ff., über deren Verhältniss zu einander das Vorwort zu vergleichen ist. Viel kürzer ist die Darstellung περὶ ποιήματος am Ende der Aristideischen Metrik p. 58 und im ersten Buche des Marius Victorinus p. 74—79.

Hephaestion unterscheidet zwei oberste Gattungen (γένη) der metrischen Compositionen. Es reiht sich nämlich entweder erstens ein und dasselbe Metrum ohne durch andere Metra unterbrochen zu sein (dies nennt Marius Victorinus ἀμετάβολον) an das andere, ohne dass hier andere als die bald an dieser bald an jener Stelle durch den Sinn gegebenen Abschnitte zu unterscheiden sind. Diese Compositionsart heisst κατὰ στίχον (bei Späteren auch στιχηρόν Tzetz.), stichische Composition. Es ist dies die metrische Form der epischen Poesie, in der sich ohne Unterbrechung ein daktylischer Hexameter an den anderen reiht. Mit Rücksicht auf die Gleichheit der Verse können wir sie auch isometrisch oder wie Marius Victorinus ametabolisch nennen.

Oder es bilden zweitens die aufeinander folgenden Metra bestimmte leicht unterscheidbare Gruppen, deren Ende zwar häufig, aber keineswegs überall mit einem Sinnesabschnitte zusammenfällt. Eine solche Gruppe heisst σύστημα; wir können dabei vorerst an den uns geläufigen Begriff der Strophe denken, obwohl die Strophe nur eine besondere Art des Systems ist. Das System besteht gewöhnlich aus ungleichen Metren (μέτρα μεταβολικά Mar. Victor.), bisweilen aber auch wie die stichische Composition aus gleichen oder ametabolischen Metren. Diese Compositionsart wird κατὰ σύστημα oder κατὰ συστήματα, systematische Composition genannt. Sie ist die Form der lyrischen Poesie, ob-

wohl auch hier die stichische Composition, wie wir sehen werden, keineswegs unerhört ist.

Es können nun aber auch drittens beide *γένη* der Compositionsform, die stichische und systematische, mit einander verbunden sein, wofür Hephaestion den Terminus *γενικῶς μικτά* (sc. *ποιήματα*) überliefert. Dies ist der Fall in der dramatischen Poesie, in welcher stichisch geordnete dialogische Partien und systematisch geordnete melische Partien mit einander abwechseln. Blos in der neueren Komödie der Griechen kommt, wie Hephaestion p. 65 und Mar. Victor. a. a. O. bemerkt, ein solcher Wechsel nicht vor. Die letztere ist nach den Aufgaben der melischen Partien gleich dem Epos eine stichisch angeordnete Composition, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, dass sie stichische Partien von Trimetern mit stichischen Partien von Tetrametern abwechseln lässt, während das Epos immer dasselbe Metrum innehält*). Daher nennt nachher Hephaestion das Epos ein *κατὰ στίχον ἄμικτον*, ein Werk der neueren Komödie *κατὰ στίχον μικτόν*. — Aber nicht blos dramatische, sondern auch epische Dichtungen können *γενικὰ μικτά* sein, nämlich dann, wenn in die *κατὰ στίχον* gehaltene epische Erzählung Gesang-Partien in systematischer Gliederung eingeschaltet sind, wie dies in den Dichtungen der Bukoliker, des Catull und Virgil nicht selten der Fall ist.

Gleichsam als Anhang fügt Hephaestion diesen Compositionsformen noch die *γενικὰ κοινά* (= *κατὰ γένος κοινά*) hinzu. Darunter sind die aus ametabolischen oder isometrischen Versen bestehenden Dichtungen verstanden, welche eine doppelte Auffassung der Art verstatten, dass man hier sowohl eine stichische wie eine systematische Compositionsform annehmen kann. Dies ist z. B. nach Hephaestion bei einigen ametabolischen oder isometrischen Gedichten der Sappho der Fall, in denen jedesmal die Gesammtzahl der Verse durch die Zahl 2 theilbar war, und wo man demzufolge eine Composition nach distichischem System oder Strophen anzunehmen hat. Eine solche Gliederung der ametabolischen Metra nach einer bestimmten Verszahl kann zufällig, sie kann aber auch beabsichtigt sein, und im letzteren Falle ist das sogenannte *κοινόν* nothwendig als eine systematische Composition aufzufassen.

Im Allgemeinen lässt sich hiernach sagen, dass die stichische

*) Höchstens kommt hierzu als drittes noch die aus anapästischen Hypermetra bestehende Partie.

Form der declamatorischen oder recitirenden Poesie (im Epos und dramatischen Dialog), die systematische Form dagegen der melischen Poesie angehört. Schon hieraus ergibt sich ein inniger genetischer Zusammenhang der System- oder Strophenbildung mit der Musik. Da nun ferner als Thatsache festgehalten werden kann, dass im Anfange alle Poesie eine melische war, so folgt daraus, dass die systematische Compositionsform die älteste und ursprünglichste ist und dass die stichische Compositionsform gleichsam als Auflösung der systematischen Gliederung angesehen werden muss. So ist auch bei den mit den Griechen verwandten Völkern die älteste Form der Poesie nachweislich eine systematische oder strophische. Dass die uns von den Griechen überkommene älteste Poesie eine stichische ist, wird wohl schwerlich gegen die Priorität der systematischen Composition als Einwand geltend gemacht werden können.

Wir lassen nunmehr die von Hephaestion angegebenen einzelnen Arten der systematischen Composition folgen.

I. *Τὰ κατὰ σχέσιν* (sc. *ᾄσματα*), Gedichte mit antistrophischer Responsion.

Die metrische Responsion zwischen Strophe und Antistrophe heisst *ἀνταπόδοσις* oder *ἀνακύκλησις* Heph. p. 66. Hephaestion nennt folgende Arten antistrophisch gegliederter Gedichte:

1. *Μονοστροφικά*, monostrophische Gedichte sind diejenigen, welche von Anfang bis zu Ende aus der Wiederholung eines und desselben Systemes oder, was hier dasselbe ist, einer und derselben Strophe bestehen. Sie lassen sich durch folgendes Schema bezeichnen

α α α α α . . . . ,

wobei ein jeder Buchstabe eine Strophe andeutet. In den von den Alexandrinern veranstalteten *ἐκδόσεις* war am Ende einer jeden Strophe als äussere Bezeichnung eine *παράγραφος* — gesetzt, an das Ende des ganzen monostrophischen Gedichtes eine *κορωνίς* ℶ. So berichtet Hephaestion p. 74. Er fügt hinzu p. 75, dass man an Stelle der das Ende des Gedichtes bezeichnenden *κορωνίς* auch den *ἀστερίσκος* ⁕ zu setzen pflege, insbesondere geschehe dies in der Aristophaneischen Ausgabe des Alkaios, wenn das folgende Gedicht einem anderen Metrum angehört.

Als eine Nebenform der monostrophischen Composition ist ein solches Gedicht anzusehen, welches sowohl im Anfange wie

am Ende monostrophisch gegliedert ist, wo aber die Strophen des Endes einem andern Schema als die Strophen des Anfanges angehören. Heph. p. 75. So enthielt ein Lied des Alkman in der ersten Hälfte sieben Strophen, in der zweiten Hälfte sieben nach einem andern Schema gebildete Strophen:

α α α α α α α β β β β β β β.

In den alten Ausgaben war hier an der Stelle wo das zweite Strophenschema eintrat, als Zeichen der *μεταβολή* die sog. *ἔξω νενευκυῖα διπλῆ* < gesetzt.

2. *Ἐπῳδικά*, epodische Gedichte. Sie zerfallen in mehrere aus verschiedenen Systemen bestehende Abschnitte oder *περικοπαί* Heph. p. 75; es lassen sich dieselben daher auch als *κατὰ περικοπὴν ᾄσματα* bezeichnen Heph. a. a. O. Der zuerst angeführte Name *ἐπῳδικά* ist von der hauptsächlichsten der Unterarten, in welche diese Klasse von Gedichten zerfällt, entlehnt worden. Diese Unterarten sind nämlich folgende:

a. *ἐπῳδικά* im engeren oder eigentlichen Sinne. Jede einzelne Perikope besteht hier aus drei Systemen, von denen die beiden ersten demselben metrischen Schema angehören, während das dritte System von den beiden ersten verschieden ist:

α α β.

Das erste System (α) heisst *στροφή*, das zweite (α) *ἀντιστροφή*, das dritte (β) *ἐπῳδός* (als Femininum sc. *στροφή*), die ganze Perikope heisst *τριὰς ἐπῳδική*. Das ganze Gedicht besteht aus mehreren im metrischen Schema einander gleichen Perikopen:

α α β α α β α α β . . .

b. *προῳδικά*. Hier besteht die Perikope aus drei Systemen, von denen die beiden letzteren einander gleich, dem ersten System aber ungleich sind:

α β β.

c. *μεσῳδικά*. Hier hat die Perikope folgende Form:

α β α

d. h. ein in der Mitte stehendes System ist von zwei einander gleichen Systemen umgeben.

d. *παλινῳδικά*. Die Perikope besteht aus vier Systemen, von denen das erste dem vierten, das zweite dem dritten gleich ist:

α β β α.

e. *περιῳδικά*. Die Perikope ist hier der vorhergenannten palinodischen ähnlich, der Unterschied von ihr besteht nur darin,

dass das erste dem letzten System ungleich ist (also nicht zwei, sondern drei verschiedene metrische Schemata enthält):

α β β γ.

Die drei ersten dieser Compositionsarten bestehen, wie die kleinere Hephaestioneische Darstellung *περὶ ποιήματος* p. 62 bemerkt, aus triadischen Perikopen; in den beiden letzteren wird die Trias überschritten (*ταῦτα μὲν οὖν καὶ ἐν τριάσιν ὁρᾶται· ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο*, nämlich die palinodische und periodische).

3. *Ἄισματα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ.* In der vorausgehenden Klasse (2.) enthielt jede Perikope mindestens zwei einander gleiche Systeme oder Theile, hier sind die einzelnen Systeme oder *μέρη* einander ungleich, daher der Name *„ποίημα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές“* (vgl. schol. Heph. 220. 22). Die kürzere Darstellung des Hephaestion p. 62 gebraucht an dieser Stelle für die in der Perikope enthaltenen Systeme oder Theile den Ausdruck *περίοδοι.* Sie bemerkt ferner, dass die Perikope eine dyadische oder triadische oder tetradische u. s. w. sein könne, d. h. dass sie nicht blos aus zwei, sondern auch aus drei oder vier einander ungleichen Systemen oder Perioden bestehe. Das ganze Gedicht enthält entweder zwei oder mehrere einander gleiche Perikopen dieser Art, vgl. die umfassendere Darstellung Hephaestions p. 69 *„ὥστε τὰ μὲν ἐν ἑκατέρᾳ ἢ ἑκάστῃ περικοπῇ συστήματα ἀνόμοια εἶναι ἀλλήλοις“* u. s. w. Ein nur zwei Perikopen enthaltendes Gedicht kann demnach folgende Compositionsformen haben:

δυαδικόν α β, α β,
τριαδικόν α β γ, α β γ,
τετραδικόν α β γ δ, α β γ δ.

Zu berücksichtigen ist hier noch eine in der ausführlicheren Darstellung des Hephaestion enthaltene Stelle p. 68. Nachdem hier nämlich die erste Unterart der zweiten Klasse (2a) definirt ist, heisst es: *δηλονότι ἐπ' ἔλαττον μέντοι τοῦ τῶν τριῶν ἀριθμοῦ οὐκ ἂν γένοιτό τι τοιοῦτον, ἐπὶ πλεῖον δὲ οὐδὲν αὐτὸ κωλύει ἐκτείνεσθαι· γίνεται γὰρ ὥσπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετρὰς καὶ πεντὰς καὶ ἐπὶ πλεῖον ὡς τά γε πλεῖστα Πινδάρου καὶ Σιμωνίδου πεποίηται.* Wäre diese Angabe richtig, so müsste es unter den epodischen Gedichten (im engeren Sinne) nicht blos solche geben, welche aus triadischen Perikopen bestehen:

α α β, α α β, . . .

sondern auch Gedichte aus tetradischen, pentadischen und längeren Perikopen:

α α α β, α α α β, . . .
α α α α β, α α α α β, . . .

und in dieser Manier würden die meisten Gedichte des Pindar und Simonides gegliedert sein. Dies ist durchaus unwahrscheinlich, denn in allen 44 erhaltenen Gedichten Pindars ist ausser der selten vorkommenden monostrophischen Gliederung fortwährend die Composition nach epodischen Triaden, aber niemals nach Tetraden oder Pentaden angewandt. Vermuthlich gehört der erste Theil der angeführten Stelle nicht zu den *ἐπῳδικά* der specielleren Bedeutung, sondern zu den *ἐπῳδικά* im allgemeineren Sinne (als Gesammtgattung der epodischen, proodischen, mesodischen, palinodischen und periodischen Gliederung), und würde mithin dasselbe sagen wie die bereits oben aus der kürzeren Darstellung angeführten Worte: *ταῦτα* (epodisch, proodisch, mesodisch) *μὲν οὖν καὶ ἐν τριάσιν ὁρᾶται, ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο* (palinodisch, periodisch). Der zweite Theil der Stelle: *γίνεται γὰρ ὥσπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετράς* . . . mit sammt der Berufung auf Pindar und Simonides ist fehlerhafter Zusatz des späteren Bearbeiters dieser Darstellung, wozu dieser durch eine ähnliche ihm vorliegende Stelle veranlasst sein mag, wie wir sie in der kürzeren Darstellung p. 62 bei den *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ* vor uns haben: *τὰ δὲ τριαδικὰ ὅσα τρεῖς, τὰ δὲ τετραδικὰ ὅσα τέσσαρας καὶ ἐπὶ τῶν ἑξῆς κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον.*

4. *Ποιήματα ἀντιθετικά*, antithetische Gedichte. Diese Klasse gehört eigentlich nicht unter die systematischen Compositionen, sie umfasst auch lediglich spätere Erzeugnisse der alexandrinischen Zeit, welche die kurze Darstellung Hephaestions selber als Spielereien bezeichnet (p. 63), z. B.: das sogenannte Ei des Simmias. Die *ἀντίθεσις* bezieht sich nicht auf Systeme, sondern auf Metra oder Verse: der erste Vers des Gedichtes respondirt dem Metrum nach dem letzten, der zweite dem zweitletzten, der dritte dem drittletzten u. s. w.

5. *Ποιήματα κατὰ σχέσιν μικτά.* Dahin gehört ein jedes Gedicht, in welchem zwei oder mehrere der bisher angeführten Compositionsweisen mit einander vereinigt sind z. B.: die monostrophische und die epodische u. s. w. Heph. p. 69 und ausführlicher p. 63 (in der kürzeren Darstellung): *Μικτὰ δὲ κατὰ σχέσιν*

ὅσα ἐκ μερῶν (libb. *μέτρων*) *ἐστιν ἐκ πάντων μὲν κατὰ σχέσιν, ἀνομοίων* (libb. *ὁμοίως*) *δὲ ἀλλήλοις κατὰ τὴν ἰδέαν, ἔκ τε ἐπῳδικῶν καὶ μονοστροφικῶν ἢ κατὰ περικοπὴν* (*ἀνομοιομερῶν* fehlt in den libb.).

6. *Ποιήματα κατὰ σχέσιν κοινά.* Das sind Gedichte, welche eine doppelte Auffassung der strophischen Gliederung zulassen. Die kürzere Darstellung Hephaestions führt als Beispiel hierfür ein Gedicht an, welches sowohl strophisch wie epodisch gegliedert scheinen könnte (wenn man etwa im Pindar Ol. 3 eine jede der kurzen triadischen Perikopen als eine einzige Strophe auffassen wollte, wie dies in der That auch geschehen ist). Die ausführlichere Darstellung p. 69 gibt als Beispiel Anakreons Gedicht auf Artemis, welches beginnt:

> *Γουνοῦμαί σ' ἐλαφηβόλε,*
> *ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων*
> *δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν,*
> *ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου*
> *δίνῃσι θρασυκαρδίων*
> *ἀνδρῶν ἐσκατορᾷς πόλιν*
> *χαίρουσ'· οὐ γὰρ ἀνημέρους*
> *ποιμαίνεις πολιήτας.*

Die Ausgaben zur Zeit Hephaestions fassten diese acht Reihen als eine einzige Strophe (*ὀκτάκωλος στροφή*) und das ganze Gedicht als ein monostrophisches auf. Man könnte diese Reihen aber auch als eine dyadische Perikope aus zwei verschiedenen Systemen, das eine von drei, das andere von fünf Gliedern auffassen und somit das Gedicht als ein *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές* ansehen. Gerade in einem solchen Falle ist es nicht immer leicht, sich für die eine oder die andere der möglichen Auffassungen zu entscheiden, besonders wenn eine Verschiedenheit der metrischen Gattung (oder bei dramatischen Partien Personenwechsel) vorhanden ist. Vgl. Aeschyl. Sept. 114 ff., 287 ff.

Die gesammten hier von Hephaestion aufgestellten sechs Unterarten oder Kategorien reduciren sich nach Ausscheidung der vierten (der *ἀντιθετικά*, vgl. oben) auf folgende zwei Hauptkategorien:

1. Monostrophische Composition,
2. Perikopen-Composition.
   a) Die Perikope enthält mindestens zwei metrisch gleiche Systeme (epodisch, proodisch, mesodisch; palinodisch, periodisch).

b) Die Perikope enthält nur einander ungleiche Systeme (κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ).

Ein Gedicht folgt entweder nur einer dieser Compositionsarten, oder es sind doch mehrere derselben in ihm vereint; im zweiten Falle ist es ein μικτὸν κατα σχέσιν (im ersteren Falle ein ἁπλοῦν κατὰ σχέσιν).

In den dem Hephaestion vorliegenden Ausgaben war an das Ende eines epodischen Gedichtes der ἀστερίσκος ⁎ gesetzt, an das Ende einer inlautenden Perikope desselben die κορωνίς ⌐. Zwischen die einzelnen Systeme der Perikope (zwischen Strophe und Antistrophe, zwischen Antistrophe und Epode) die παράγραφος —.

2. Ἀπολελυμένα ᾄσματα
(ohne antistrophische Responsion).

Den lyrischen und dramatischen Gesängen, welche irgend eine Art antistrophischer Responsion darbieten, in denen also eine Repetition derselben Melodie stattfindet, steht eine zweite Hauptklasse entgegen, welche wir vom Standpunkte unserer modernen Musik als „durchcomponirte Lieder" bezeichnen können. Hier folgen die einzelnen Partien des Gedichtes verschiedenen Melodien ohne Anwendung der Repetition. Ein modernes Lied dieser Art kann in seinem poetischen Texte immerhin aus Strophe mit Antistrophe bestehen — es folgt dann die Antistrophe einer andern Melodie als die Strophe. In der antiken Canticis aber wird mit Aufgebung des Repetirens der Melodie auch die antistrophische Gliederung des Textes aufgegeben, und dies ist es, was die Alten ἀπολελυμένον nennen.

Eine solche nicht antistrophisch respondirende Partie ist nun nach Hephaestion entweder ein ἀνομοιόστροφον oder ein ἄτμητον.

1. Das ἀνομοιόστροφον ist wiederum entweder
   a. ein ἑτερόστροφον, oder
   b. ein ἀλλοιόστροφον;

das erstere besteht aus zwei, das letztere aus mehr als zwei Systemen, die entweder durch den Inhalt oder durch die metrische Form als verschiedene systematische Gruppen sich von einander sondern lassen; keines von diesen Systemen aber ist dem Metrum nach die Responsion eines andern. Hephaestion p. 70 nennt als Kriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme 1) den Wechsel

der vortragenden Sänger, sei es dass zwei Solosänger der Bühne mit einander, oder dass ein Solosänger mit dem Chore abwechselt. 2) Eingeschobene Refrains u. dgl. (*ἐφύμνια*, *ἀναφωνήματα*). 3) Ein noch sichereres Unterscheidungsmittel ist die verschiedene metrische Gattung zweier auf einander folgender Partien des *ἀπολελυμένον*, z. B. wenn auf eine ionische eine daktylische Partie folgt, oder wenn bei Gleichheit der metrischen Gattung eine kürzere metrische Reihe als Abschluss eintritt (dies letztere ist es, was Hephaestion a. a. O. durch den Ausdruck „*διαιρεῖται . . . κατὰ ἐπῳδόν*" bezeichnet). 4) Endlich ist auch die Interpunction hierher zu rechnen, denn gewöhnlich findet am Ende der einzelnen Systeme des Apolelymenons ein Satzende statt, obwohl dies keineswegs immer der Fall ist. — Es darf hier nicht unbemerkt bleiben, dass die Hauptkriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme in der Melodie lagen und sich aus dem uns vorliegenden blossen poetischen Texte nicht immer mit Sicherheit erkennen lassen. Dies lehren die uns erhaltenen Melodien der Hymnen auf Helios und auf Nemesis, in denen das Ende eines musikalischen Systemes keineswegs mit einer hervortretenden Eigenthümlichkeit des poetischen Textes zusammenfällt.

2. Das *ἄτμητον* ist nach Hephaestion ein solches *ἀπολελυμένον*, welches in seinem poetischen Texte keinerlei Merkmale zur Unterscheidung von einzelnen Systemen darbietet und somit ein einziges langes System zu sein scheint. Die soeben herbeigezogenen Lieder auf Helios und Nemesis zeigen deutlich, dass auch das von Hephaestion sogenannte *ἄτμητον* dennoch der Melodie nach aus verschiedenen Systemen bestehen konnte; nichts desto weniger mochte es auch bisweilen vorkommen, dass ein *ἀπολελυμένον* nicht blos dem poetischen Texte und dem Metrum nach, sondern auch der Melodie nach als ein einziges nicht in Systeme getheiltes *ἄτμητον* war.

3. Endlich zieht Hephaestion p. 70 auch noch das *ἄστροφον* als eine Unterart der *ἀπολελυμένα* hierher, ja er führt dasselbe sogar noch vor den beiden vorher besprochenen Kategorien auf: „*Ἄστροφα μὲν οὖν ἐστι τὰ τηλικούτου μεγέθους ὄντα ἐπ' ἐλάχιστον, ὡς μηδὲ στροφὴν ὅλην εἶναι αὐτὰ ὑπονοητικά*"; das Schol. p. 222 nennt als Beispiel eines solchen eine aus nur 3 Kola bestehende Partie. Wir haben hierunter die ganz kurzen, nur Eine oder zwei Zeilen langen Einschaltungen melischer Metra

zu verstehen, welche sich hin und wieder in den dialogischen Partien des Dramas vorfinden. Offenbar wurden diese kurzen Einschaltungen nicht recitirt, sondern mit Gesang vorgetragen, aber ihrer Kürze wegen können sie, wie Hephaestion will, nicht einmal auf den Namen einer vollständigen Strophe oder eines vollständigen Systemes Anspruch machen. Wir haben anzunehmen, dass nicht blos diese als *ἄστροφον* bezeichneten Reihen, sondern dass auch die benachbarten Trimeter oder Tetrameter melisch vorgetragen wurden: es ist das sog. *ἄστροφον* also als ein einzelner Bestandtheil einer längeren melischen, zum grössten Theile aus stichischen Metren bestehenden Partie anzusehen.

3. *Τὰ ἐξ ὁμοίων ᾄσματα.*

Diesen Namen führen solche Partien, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen. Das häufigste Beispiel hierfür sind die hypermetrischen Anapäste der Tragödie und Komödie (Hephaestion führt p. 76 die *ἀναπαιστικά* an „*ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει*“). Ein jedes System wird hier durch eine einzige bald mehr bald weniger ausgedehnte Periode (oder durch ein einziges Hypermetron) gebildet. Hephaestion unterscheidet hier wieder zwei Unterarten, von denen die eine dem *ἀνομοιόστροφον*, die andere dem *ἄτμητον* oder *ἀπολελυμένα* entspricht.

1. *Τὰ ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους.* Der Name *περιορισμός* ist identisch mit demjenigen, was Hephaestion sonst *σύστημα* nennt. Die einzelnen Systeme bestehen hier aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung (z. B. aus anapästischen Perioden, eine jede mit katalektischem Schlusse), aber das Megethos der einzelnen auf einander folgenden Systeme ist ungleich. Es folgt z. B., wie Hephaestion sagt, auf 10 katalektische und Eine katalektische anapästische Syzygie eine Periode, welche der Qualität nach ganz analog gebildet ist, aber nicht dieselbe Zahl von anapästischen Syzygien enthält u. s. w. Es ist hiernach durchaus nothwendig, dass die Länge der auf einander folgenden Systeme eine ungleiche ist, dass hier durchaus keine antistrophische Gleichförmigkeit stattfindet. Darüber sagt Hephaestion p. 66: *Ἐξ ὁμοίων δέ ἐστιν ἅπερ ὑπὸ (τοῦ αὐτοῦ) ποδὸς ἢ (τῆς αὐτῆς) συζυγίας ἢ περιόδου καταμετρεῖται ἄνευ ἀριθμοῦ τινος ὡρισμένου· ὡς ἐὰν τεταγμένος ἀριθμὸς ᾖ, οὐκ ἔστιν ἐξ ὁμοίων, ἀλλὰ κατὰ σχέσιν.* Zeigt sich also in den einzelnen

auf einander folgenden hypermetrischen Perioden eine bestimmte Zahl der Takte oder Dipodien gewahrt, so ist dies nach der ausdrücklichen Erklärung unserer Quelle nicht eine Composition, welche in die Kategorie der „ἐξ ὁμοίων“ gehört, sondern sie ist vielmehr in die Kategorie der *κατὰ σχέσιν* (der antistrophischen Composition) zu verweisen.

Hieraus ergibt sich nun, dass die in Rede stehende Compositionsform der *ἐξ ὁμοίων* nichts anderes ist, als eine specielle Unterart der *ἀπολελυμένα*. Gehören die auf einander folgenden nicht antistrophischen Systeme verschiedenartigen metrischen Bildungen an, so führen sie zusammengenommen schlechthin den Namen *ἀπολελυμένον*; ist es der Fall, dass die auf einander folgenden nicht antistrophisch respondirenden Systeme durchgängig hypermetrische Perioden derselben metrischen Bildung sind, so wird das Ganze nicht *ἀπολελυμένον*, sondern *ἐξ ὁμοίων* genannt. Besser und genauer würde dasselbe als „*ἀπολελυμένον ἐξ ομοίων*“ zu bezeichnen sein. Es kann nämlich auch vorkommen, dass die auf einander folgenden Systeme, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen, untereinander in irgend welcher antistrophischer Responsion stehen. Ein derartiges Ganze würde passend als ein *κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων* zu bezeichnen sein. Dahin gehören manche anapästische Partien der Tragödie, dahin gehören auch lyrische Strophen wie die des von Hephaestion p. 67 angeführten Liedes des Alcäus:

Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν.

Das Lied ist monostrophisch, jede Strophe oder, was dasselbe ist, jedes System desselben bildet eine hypermetrische Periode aus 20 ionischen Versfüssen. Hephaestion sagt nur schlechthin, dass es ein *κατὰ σχέσιν* sei; genauer würde es, wie bereits angegeben ist, ein *κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων* zu nennen sein.

Unter den *ἀπολελυμένα* gibt es nicht blos *ἀνομοιόστροφα*, welche 2 oder mehrere ungleich lange Systeme umfassen, sondern auch *ἄτμητα*, welche nur ein einziges längeres System enthalten. Ebenso statuirt Hephaestion nicht blos *ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους* (aus 2 oder mehreren ungleich langen Perioden), sondern auch

2. *Τὰ ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* d. h. Partien, welche nur eine einzige hypermetrische Periode von willkürlich langer Ausdehnung enthalten. An solchen Bildungen ist die Komödie reich, welche

auf eine Partie von stichisch geordneten anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrametern eine lange hypermetrische Periode derselben metrischen Bildung folgen lässt. Eine solche Periode ist es, welche Hephaestion als *ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων* bezeichnet. Dieser Name ist durchaus zutreffend, denn wir finden eine derartige Periode bis zu einem Umfange von 40, 50, 60 Reihen ausgedehnt, die eine Reihe wie die andere gebildet und erst bei der letzten eine abschliessende Katalexis. Bietet nun aber auch der metrische Text an keiner Stelle des Inlautes einen Ruhepunkt, so wird nichts desto weniger die Melodie des Textes auch im Inlaute ihre bestimmten Abschlüsse gehabt haben müssen, welche das Ende verschiedener melodischer Systeme bezeichnen. Man vergleiche hierüber das oben bei den *ἄτμητα ἀπολελυμένα* Gesagte.

Wir können diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne der neueren Terminologie zu gedenken, welche durch G. Hermann üblich geworden ist. Die Alten rechnen die *ἐξ ὁμοίων* zu den *κατὰ σύστημα* oder *κατὰ συστήματα* d. i. zu den systematischen Bildungen: das *κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους ἐξ ὁμοίων* besteht nämlich aus so viel *συστήματα*, als es hypermetrische Perioden oder *περιορισμοί* enthält, denn jede Periode gilt als System; das *ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων* ist ein einzelnes System. Es ist deshalb G. Hermann in vollem Rechte, wenn er diese Bildungen als anapästische, iambische, trochäische u. s. w. Systeme bezeichnet. Aber er hat durchaus Unrecht, wenn er in der von ihm gebrauchten Terminologie den Ausdruck „System" lediglich auf diese Bildungen *ἐξ ὁμοίων* beschränkt. Denn im Sprachgebrauche der Alten bezieht sich das Wort System nicht blos auf die Bildungen *ἐξ ὁμοίων*, sondern auch ebenso auf die *ἀπολελυμένα* und die *κατὰ σχέσιν* und fällt namentlich bei den an letzter Stelle genannten Compositionen (den *κατὰ σχέσιν*) durchaus mit demjenigen zusammen, was man hier als Strophe, Antistrophe, Epode, Periode u. s. w. bezeichnet. Mit Einem Worte: System ist der durchaus generelle Name für eine bestimmte Gruppe in der nicht stichischen Bildung. Selbstverständlich kann eine solche Gruppe oder ein solches System auch *ἐξ ὁμοίων* gebildet sein d. h. aus gleichen Takten oder gleichen Reihen, die sich *κατὰ συνάφειαν* zu längeren oder kürzeren hypermetrischen Perioden aneinander schliessen. Aber was berechtigt uns den Namen System gerade auf eine in dieser bestimmten Form gebildete anapästische

oder iambische oder trochäische Gruppe zu übertragen? Ist nicht auch die trochäische Strophe Aesch. Agam. 176—183 ein trochäisches System? ist nicht auch die iambische Strophe ebend. 228—234 ein iambisches System? Dieser Name kommt ihnen wenigstens nach der feststehenden Nomenclatur der Alten zu, und wir können nicht umhin, mit Lachmann auf dieselbe wieder zurückzugehen und den Hermannschen Gebrauch des Wortes System zu verlassen.

4. *Μετρικὰ ἄτακτα.*

Mit diesem Namen bezeichnet Hephaestion p. 61 und 66 solche Compositionen, welche deshalb nicht zu den stichischen gerechnet werden können, weil sie nicht ein und dasselbe Metrum fortwährend wiederholen, sondern verschiedene Metra untereinander mischen, aber in dieser Mischung verschiedener Metra keineswegs eine bestimmte Ordnung wahren und keinerlei Kriterien zur Sonderung verschiedener metrischer Gruppen darbieten. Es können daher diese Compositionen nur uneigentlich zu den systematischen Dichtungen gerechnet werden; streng genommen würden sie neben den stichischen und systematischen Compositionen eine 3. Klasse bilden oder, wenn wir wollen, einen Gegensatz zu jenen beiden Hauptklassen: denn dort in den stichischen und systematischen Compositionen herrscht eine bestimmte *τάξις* der metrischen Bildung, hier aber fehlt die *τάξις*, — es sind eben *μετρικὰ ἄτακτα.*

Freilich ist das Gebiet dieser *μετρικὰ ἄτακτα* ein so wenig umfangreiches, dass man daraus keine 3. Hauptklasse constituiren konnte. Nach Hephaestion gehört hierher einmal eine spätere episch-satirische Dichtung, der Margites, in welchem daktylische Hexameter und iambische Trimeter ohne jegliche Ordnung mit einander gemischt waren (zuerst folgte auf 10 Hexameter 1 Trimeter, dann wieder auf 5, dann auf 8 Hexameter, schol. Hephaest. p. 218). Die metrische Unordnung war hier eine dem skoptischen Inhalte gemäss beabsichtigte.

Sodann gehören hierher solche Epigramme, welche die gewöhnliche Epigrammform verlassen, wie z. B. folgendes Simonideische:

Ἴσθμια δίς, Νεμέᾳ δίς, Ὀλυμπίᾳ ἐστεφανώθην,
οὐ πλάτεϊ νικῶν σώματος, ἀλλὰ τέχνᾳ,
Ἀριστόδαμος Θράσιδος Ἀλεῖος πάλᾳ,

wo zu dem elegischen Distichon noch ein iambischer Trimeter hinzugefügt ist. Doch hat Simonides zu einer solchen Bildung volle Berechtigung (dem Principe nach hatte er hierfür schon in Archilochus einen Vorgänger) und kaum wird man den alten Metrikern beistimmen können, jenes Simonideische Epigramm ein *μετρικὸν ἄτακτον* zu nennen.

5. *Μικτὰ κατὰ συστήματα* oder *κατὰ συστηματικά.*

Sind mehrere der unter 1, 2 und 3 genannten Hauptkategorien der systematischen Composition in ein und demselben Gedichte oder in ein und derselben zusammenhängenden Partie eines grösseren Gedichtes mit einander verbunden, so heisst dies „*μικτὸν κατὰ συστήματα* oder *μικτὸν συστηματικόν*". So lehrt Hephaestion p. 61 (in der kürzeren Darstellung *περὶ ποιήματος*): „*Μικτὰ δὲ ὅσα μέρος μέν τι ἔχει κατὰ σχέσιν, μέρος δέ τι ἀπολελυμένον ἢ ἐξ ὁμοίων*". Dieser Klasse gehören z. B. die meisten Parodoi des Aeschylus und viele seiner übrigen Chorlieder an, in denen eine *ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους* bestehende Partie vorangeht und eine antistrophisch gegliederte Partie (*κατὰ σχέσιν*) nachfolgt. Dahin gehören ferner mehrere Monodien der späteren Sophokleischen und der Euripideischen Tragödie, in denen mit einer Partie *κατὰ σχέσιν* (von antistrophischer Gliederung) ein *ἀπολελυμένον* (alloiostrophischer oder heterostrophischer Gliederung) verbunden ist. — Wunderlicher Weise sagt die vollständigere Hephaestioneische Darstellung *περὶ ποιήματος* p. 67: ein *μικτὸν συστηματικόν* würde sich ergeben, wenn man die erste Ode im ersten Buche des Alcäus („*Ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλου Διός*" *κτέ.*) mit der darauf folgenden zweiten Ode („*Χαῖρε Κυλλάνας ὃς μέδεις, σὲ γάρ μοι*" *κτέ.*) verbände. Diese Angabe ist geradezu widersinnig und rührt nicht von Hephaestion, sondern von einem spätern Umarbeiter seiner Schrift her. Die kürzere Fassung hat hier, wie wir oben gesehen, das Richtige, und man muss sich in der That über diejenigen wundern, welche in der kürzeren Darstellung einen verkürzten Auszug aus der ausführlicheren erblicken.

6. *Κοινὰ κατὰ συστήματα* oder *κοινὰ συστηματικά.*

Hierher rechnet Hephaestion p. 61. 67 solche Gedichte, welche man sowohl als *κατὰ σχέσιν* wie als *ἐξ ὁμοίων* oder als *ἀπολελυμένα* ansehen kann. Freilich ist immer nur Eine Auffassung

die richtige. Das bereits oben angeführte ionische Gedicht des Alcäus: „*Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν*“ kann der „*ἄπειρος*“, wie Hephaestion p. 67 bemerkt, als ein Gedicht *ἐξ ὁμοίων* ansehen; der „*ἔμπειρος*“ aber weiss, dass es *κατὰ σχέσιν* gegliedert ist. So könnte man auch von allen denjenigen Partien der Tragödie sagen, sie seien *κοινὰ συστηματικά*, welche in einigen Ausgaben als Strophen und Antistrophen abgetheilt, in anderen als *ἀπολελυμένα* (ohne antistrophische Gliederung) hingestellt sind. Bei manchen Partien dieser Art ist es noch immer nicht völlig entschieden, ob sie auf die eine oder auf die andere Art aufgefasst werden müssen: dennoch aber wird sich schliesslich herausstellen, wer von den Bearbeitern oder Editoren, um mit Hephaestion zu reden, der *ἔμπειρος*, wer der *ἄπειρος* ist.

Wir haben hiermit die von Hephaestion für die metrischen Compositionen überlieferten Kategorien durchmustert. Sie enthalten einen reichhaltigen, für uns im äussersten Grade wichtigen Stoff, wenn auch einzelnes darin auf einer für uns nicht massgebenden Reflexion beruht. Zu dem letzteren gehört die dreimal auftretende Kategorie der *κοινά* (*κοινὰ κατὰ γένος*, *κοινὰ κατὰ σύστημα*, *κοινὰ κατὰ σχέσιν*), die wohl nur dem geläufigen Gegensatze zu der Kategorie der dreifachen *μικτά* ihr Dasein verdankt; doch darf nicht unerwähnt bleiben, dass schon bei Aristoxenus die Kategorien des *μικτόν* und *κοινόν* neben einander vorkommen (z. B. bei den drei Tongeschlechtern). — Die drei Kategorien der astrophischen Partien, der antithetischen und der metrisch ordnungslosen Gedichte gehören wenigstens nicht an die Stelle, welche ihnen Hephaestion in dem von ihm überlieferten Systeme der metrischen Compositionen nachweist, — überhaupt werden wir derselben leicht entrathen können, da sie kein praktisches Interesse für uns haben. — Endlich muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die Kategorien der *ἀπολελυμένα* und der *ἐξ ὁμοίων* nicht zwei den *κατὰ σχέσιν* coordinirte Klassen bilden, sondern dass sie vielmehr zusammengenommen eine den *κατὰ σχέσιν* gegenüber stehende zweite Klasse bilden, und zwar in der Weise, dass die *ἐξ ὁμοίων* nur ein besonderer Fall der *ἀπολελυμένα* sind.

Die Hephaestioneische Kategorien-Tafel lässt sich in folgender Weise vereinfachen:

A. *Κατὰ στίχον*
- 1. ἁπλᾶ (Epos)
- 2. μικτά (neuere Komödie)

B. *Κατὰ σύστημα, συστηματικά*
- I. *Κατὰ σχέσιν* (antistroph. Responsion)
  - 1. *Μονοστροφικά*
  - 2. *Κατὰ περικοπήν*
    - a. ἐπῳδικά (κατὰ περικοπὴν ὁμοιομερῆ)
      - α΄ ἐπῳδικά
      - β΄ προῳδικά
      - γ΄ μεσῳδικά
      - δ΄ παλινῳδικά
      - ε΄ περιῳδικά
    - b. κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ
- II. *Ἀπολελυμένα*
  - 1. *Ἀπολελυμένα* (*ἐξ ἀνομοίων*)
    - a. ἀνομοιόστροφα
      - α΄ ἑτερόστροφον
      - β΄ ἀλλοιόστροφον
    - b. ἄτμητον
  - 2. (*Ἀπολελυμένα*) *ἐξ ὁμοίων*
    - a. κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους
    - b. ἀπεριόριστον.

[Bracket labels: μικτὰ κατὰ σχέσιν (I. 1.–2.); μικτὰ κατὰ σύστημα, μικτὰ συστηματικά (I.–II.); μικτὰ κατὰ γένος, μικτὰ γενικά (A.–B.)]

Ein Gedicht ist entweder stichisch oder systematisch componirt.

A. Das stichische Gedicht ist entweder 1. einfach oder ungemischt wie das Homerische Epos oder 2. es ist aus verschiedenen stichischen Partien gemischt, von denen die einen dem einen, die anderen einem anderen Metrum angehören, wie die meisten Dramen der neueren Komödie. — Hierher würde man nun am besten 3. die *μετρικὰ ἄτακτα* wie den Margites herziehen, in welchen mehrere Metra ohne Ordnung durcheinander gemischt sind.

B. Die systematischen Gedichte. Hierher gehören einestheils die lyrischen Gedichte, anderntheils die lyrischen Partien der Tragödien, Komödien und Satyr-Dramen. Wir können sie zusammen als Cantica bezeichnen.

Ein Canticum zerfällt in Systeme. Mit Rücksicht auf die Systeme ist entweder:

I. Das Canticum *κατὰ σχέσιν* gegliedert d. h. es findet eine antistrophische Responsion der in ihm enthaltenen Systeme (wenn

auch nicht aller Systeme) statt. Entweder folgen alle Systeme demselben metrischen Schema — dann ist das Canticum monostrophisch; oder es lassen sich in ihm mehrere Gruppen oder Perikopen je von mehreren Systemen unterscheiden. Es ist auffallend, dass hier Hephaestion die gewöhnliche Compositionsform der tragischen Cantica unberücksichtigt lässt, welche mehrere Perikopen von je zwei metrisch-respondirenden Systemen oder Strophen enthalten. Räumt man auch diesen, wie es billig ist, die gebührende Stelle ein, so zerfallen die perikopisch gegliederten Cantica in folgende drei Unterarten: a. die Perikope enthält zwei einander gleiche Systeme oder eine strophische Syzygie (tragische Cantica) oder b. die Perikope enthält drei oder vier Systeme, von denen mindestens zwei einander gleich sind (sogenannte epodische Gliederung mit ihren verschiedenen Species, zu denen auch die mesodische, palinodische, periodische Gliederung gehören). Oder das Canticum ist c. in Beziehung auf seine Perikopen ein *ἀνομοιομερές* wie z. B. die strophisch-respondirende Partie der Parabase (Ode, Epirrhema, Antode, Antepirrhema).

II. Das Canticum ist ein *ἀπολελυμένον* d. h. die Systeme, woraus es besteht, sind einander ungleich, keines steht mit dem anderen in metrischer Responsion. Besteht nun ein solches System aus ungleichen metrischen Reihen, dann heisst es *ἀπολελυμένον* schlechthin; besteht es aus gleichen zu einem einzigen Hypermetron verbundenen Reihen, so heisst das Canticum *ἐξ ὁμοίων*. Es kann nun auch vorkommen, dass ein Canticum aus einem einzigen langen Systeme besteht. Dann wird für dasselbe der Name *ἄτμητον* gebraucht, wenn es ein *ἀπολελυμένον* (*ἐξ ὁμοίων*) ist, — der Name *ἀπεριόριστον*, wenn es *ἐξ ὁμοίων* gebildet ist. Bei der gewöhnlichen Compositions-Manier, wo sich mehrere auf einander folgende Systeme unterscheiden lassen, wird für eine Partie *ἐξ ὁμοίων* der Name „*κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*", für ein *ἀπολελυμένον* der Name *ἀνομοιόστροφον* gebraucht, und zwar ist dies letztere wiederum ein *ἑτερόστροφον* oder *ἀλλοιόστροφον*, je nachdem es entweder zwei oder mehrere Systeme enthält.

Hiermit sind die Kategorien der Cantica, in welchen eine einzige der bisher genannten Compositions-Manier herrscht, abgeschlossen. Ihnen stehen diejenigen Cantica gegenüber, in denen sich mehrere Compositionsarten vereint finden. Dies sind die drei verschiedenen Arten der *μικτά*.

1. In den *μικτὰ κατὰ σχέσιν* sind zwei oder mehrere der unter B I genannten Formen antistrophischer Responsion vereint, z. B. die monostrophische und epodische.

2. In den *μικτα κατὰ συστήματα* ist eine der unter B I enthaltenen antistrophischen Responsionsformen mit einer der unter B II genannten responsionslosen Formen (mit einem *ἀπολελυμένον* oder *ἐξ ὁμοίων*) vereint.

3. In den *μικτὰ κατὰ γένος* ist stichische Compositions-Manier mit systematischer vereint, sei es nun mit respondirenden oder nicht respondirenden Systemen. Eine gesammte Tragödie, insofern sie stichische Dialog- (oder Monolog-) Partien enthält, ist ein *μικτὸν κατὰ γένος*. Aber auch bestimmte einzelne Partien eines Dramas werden hierher zu rechnen sein. So z. B. die komische Parabase, in welcher der als Parabase in engerem Sinne bezeichnete Haupttheil in stichischer Compositions-Manier gehalten ist, während die übrigen Theile systematisch sind (das *κομμάτιον* ist entweder ein *ἀπολελυμένον ἄτμητον* oder ein *ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων*, — das *μακρόν* ein *ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων*, — die sog. *ἐπιρρηματικὴ συζυγία* ein *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές*).

§ 30.

Die strophische Composition der lyrischen Dichtungen.

Die ältesten Nomoi und chorischen Dichtungen.

Die früheste Art der Poesie ist die lyrische, d. i. die gesungene Poesie, — zunächst ein blosser Gesang (*ᾠδὴ ψιλή*), dann ein Gesang unter Begleitung eines musikalischen Instrumentes (zunächst eines Saiteninstrumentes, der Lyra), welches auf einer früheren Stufe mit den Tönen der Melodie unison ging, späterhin aber dieselbe mit abweichenden Accordtönen begleitete (Griech. Harmonik § 5). Der Boden, auf welchem die Lyrik erwachsen ist und ihre nächste Entwickelung erhalten hat, ist der Cultus. Der Mensch zollte der Gottheit seine Anerkennung und suchte sie sich gnädig zu stimmen durch ein Gebet, welches die Macht des Gottes pries und ihm die Wünsche des Sterblichen aussprach — es war eine Rede, die, weil man sich von dem gewöhnlichen Leben ab- der geheimnissvoll waltenden höheren Macht zuwandte, auch in der Wahl der Worte und durch höheren Gedankenflug sich von der Rede des gewöhnlichen Umganges abheben musste, — ein Gebet, welches mit höheren und mannichfaltigen Accenten vorgetragen

und eben dadurch zur Melodie wurde, — welches der Ungebundenheit der gewöhnlichen Umgangssprache gegenüber sich in gleichmässigen Sätzen aussprach und hierdurch Takt und Rhythmus erhielt. Ja selbst das orchestische Element, welches wir in der Blüthezeit der Lyrik mit deren vollendetsten Kunstformen ausgebildet finden, liegt schon dem Keime nach in jenem hieratischen Ursprunge der Melodie, denn die Stätte, an welcher jene alten religiösen Melodien ertönten, war eine gottgeweihte, ein Altar, auf dem die Opfer brannten und den man während des Opfergesanges umwandelte. Vgl. Griech. Harm. § 1.

Von diesen primären Hymnen (denn so müssen wir die Ergüsse der ältesten hieratischen Lyrik bezeichnen) vermögen wir freilich bei den Griechen keine Reste nachzuweisen. Blos mythische Namen von Sängern dieser Lieder haben sich in der späteren Tradition der Griechen erhalten, Namen wie Chrysothemis, Philammon und Orpheus. Wir kennen aber auch den Namen, mit dem die Lieder bezeichnet wurden; es ist der noch bis in spätere Zeit übriggebliebene Name *νόμος*, d. i. Gesetz, eine Bezeichnung, welche sie wohl nur wegen des in ihnen waltenden stetigen Charakters trugen, der sie von der Rede des gewöhnlichen Lebens unterschied. Aber nicht blos die Griechen, sondern auch die übrigen ihnen verwandten Völker sind in ihrer Poesie von der oben bezeichneten Stufe hieratischer Poesie ausgegangen, ja wir dürfen behaupten, dass einst die indogermanischen Völker in der vorhistorischen Zeit, wo sie noch eine ungetrennte Einheit bildeten, nicht blos die Sprache, nicht blos die Gesetze der alten Familien- und Stammverfassung, nicht blos die frühesten religiösen und mythologischen Vorstellungen und sacralen Gebräuche gemeinsam hatten, sondern dass auch die Ursprünge der alten religiösen Lyrik noch in jene früheste Lebenszeit zu versetzen sind, in welcher die später getrennten indogermanischen Völker einst gemeinsam im Oriente gelebt haben.

Dasjenige dieser Völker, welches noch in seinem späteren Wohnsitze der alten indogermanischen Ursprache am nächsten steht und deshalb für unsere Sprachwissenschaft eine so bedeutende Stellung einnimmt, eben dasselbe Volk hat auch in seiner Litteratur jene früheste Stufe der religiösen Lyrik fixirt. Es ist dies das Volk der Inder. Bei den Griechen sind die Nomoi der ältesten Sänger früh in Vergessenheit gerathen; von den analogen Lieder der Inder hat sich ein reicher Schatz erhalten,

der schliesslich nach vielen Jahrhunderten, etwa wie bei den Griechen die Gedichte Homers, gesammelt und schriftlich fixirt ist (in der Veda-Sammlung). Die Verfasser dieser Lieder waren wie Chrysothemis und Philammon Sänger und Priester zugleich. Die einzelnen Namen derselben sind gleich den Liedern treulich überliefert; welch früher Zeit sie angehören, geht daraus hervor, dass das locale Gebiet, welches hier vorausgesetzt wird, noch nicht das spätere Inder-Land am Ganges ist, sondern die nordwestlich gelegene Landschaft der fünf Flüsse (das Pendjab), auf die sich damals das alte indische Leben noch beschränkte. Kurze Lieder sind es, mit denen sich der Sänger an eine Gottheit wendet, an Indras, Agnis, Prithvi, Varunas, in denen er ihre Macht preist, ihrer Thaten, ihrer Kämpfe gegen die ihnen und den Menschen entgegenstehenden feindlichen Mächte gedenkt und ihre Hülfe und ihren Segen in der Noth der Kämpfe und des Misswachses erfleht. Wir müssen anerkennen, dass wir es hier zwar mit durchaus archaischen Erzeugnissen des ältesten poetischen Schaffens zu thun haben, dass aber nichts desto weniger in ihnen bei aller Naivetät und Kindlichkeit ein wahrhaft poetischer und häufig ein grossartig erhabener Ton angeschlagen wird, — wir haben hier eine Poesie, welche mit der Masslosigkeit und dem Schwulste der späteren indischen Dichtungen nichts gemein hat und auch in ihrer sprachlichen und syntaktischen Eigenthümlichkeit weit mehr an die Weise der Griechen als an das spätere Inderthum erinnert.

Ist uns also auch kein Product der frühesten Stufe griechischer Lyrik erhalten, sind auch die Gesänge jener hierarchischen Dichter schon Jahrtausende lang verklungen, so gewährt uns doch die Vedalitteratur der Inder ein nahezu getreues Ebenbild der ältesten griechischen Nomoi: — blos die Sprache, das Locale, die Helden- und Götternamen, die Sänger sind andere, aber dem Geiste und dem Inhalte nach müssen wir diese indischen Vedalieder auch für die Griechen voraussetzen. Der alte indische Vers ist, wie S. 44 angegeben ist, ein noch wesentlich silbenzählender und meist nur in der Schlussdipodie quantitirender, — wir haben keinen Grund, anzunehmen, dass der Vers des der Vedapoesie entsprechenden Zeitraumes der griechischen Lyrik ein ähnlicher gewesen sei, vielmehr weist alles darauf hin, dass auch damals schon wie in dem späteren Epos und wie in der späteren Nomospoesie der daktylische Hexameter das übliche Metrum war. Aber

eine andere metrische Eigenthümlichkeit muss jene altgriechische Lyrik mit der Vedapoesie nothwendig gemeinsam gehabt haben, nämlich die jedesmal mit einem Sinnesabschnitte zusammenfallende gleichmässige Gruppirung mehrerer auf einander folgender Verse zu einem Systeme oder einer Strophe. Das Vorwaltende ist im Altindischen die Composition des Gedichtes nach distichischen Strophen; zwar kommen auch längere Strophen vor, aber gerade das entschieden älteste Metrum, welches sich auch bei den alten Iraniern (im Avesta) wiederfindet und auch der Langzeile der Germanen und dem alten Saturnius zu Grunde liegt, bildet immer nur distichische Strophen (die Anustubh- oder Çloken-Strophe). Wir dürfen annehmen, dass auch in den ältesten Nomoi der Griechen je zwei Hexameter eine distichische Strophe bildeten, innerhalb deren eine aus zwei Perioden von je einem Vorder- und Nachsatze bestehende Melodie zu ihrem Abschlusse kam, um dann jedesmal in den beiden darauf folgenden Hexametern repetirt zu werden. Diese aus zwei Hexametern bestehende Strophe ist es, die sich in einer späteren Stufe der Lyrik zum elegischen Distichon umgestaltet hat. Neben ihr mochten aber auch schon complicirtere tristichische und tetrastichische Verbindungen von Hexametern gebildet werden, wie auch in den Veden längere als distichische Strophen vorkommen.

Der alte Nomos war ein an heiliger Stätte und zur heiligen Zeit von einem Priestersänger ausgeführter Sologesang, bestimmt zum eigentlichen Cultuszwecke. Aber noch andere Lieder müssen schon in dieser ersten Periode der Lyrik aufgekommen sein: Lieder der Ernte und Weinlese, Hochzeitslieder und Grabeslieder. Auch sie hängen mit dem religiösen Bewusstsein zusammen und können in gewisser Weise ebenfalls als Cultuslieder bezeichnet werden; doch waltet hier neben dem Göttlichen, speciell neben dem Elemente der chthonischen Gottheiten, deren Gebiete sowohl Hochzeits- wie Todtenfeier angehörte, auch das specifisch Menschliche vor. Wesentlich ist diesen Liedern, dass sie nicht als Monodie von einem Einzelnen, sondern von einem ganzen Chore, oft von wechselnden Halbchören und durch Einzelgesänge unterbrochen, ausgeführt wurden. Von den alten Hochzeitsgesängen gibt die Darstellung eines Hymenäus auf dem Schilde des Achilles Il. 18 ein Bild; noch treuer ist die Weise der alten Todtenklagen in dem Threnos an der Leiche des Hektor wiedergegeben, welcher

in das letzte Buch der Ilias 718—776 eingeschaltet ist; sogar die alte Strophenform ist hier gewahrt, denn es lässt sich deutlich erkennen, dass die Hexameter in den zwei letzten Abschnitten des Threnos zu je vier tristichischen Strophen vereint sind. Auf dem Boden dieser halb religiösen, halb weltlichen Gesänge sind die Refrains oder Epiphonemata erwachsen, d. i. einzelne, dieselben Worte wiederholende Verse, die entweder am Ende einer Strophe oder am Ende eines umfassenden Abschnittes wiederkehren und die Grundstimmung des ganzen Liedes, sei dies nun die freudige Stimmung der Ernte- und Hochzeitslieder, sei es der düstere Schmerz angesichts des Todten, in der significantesten und vernehmlichsten Weise immer von neuem zur Anschauung bringen. Auch in diesen mehr volksmässigen Gesängen wird häufig genug das daktylische Hexametron den Rhythmus gebildet haben; aber gerade hier haben wir das Gebiet, wo zuerst Rhythmen aus dreizeitigen Takten, aus Iamben und Trochäen, aufkamen. Besonders mag dies in den Ernte- und Weinliedern der Fall gewesen sein, aus denen späterhin der Iambus und Trochäus durch Archilochus für die kunstmässigere Poesie entlehnt wurde.

Diesen chorischen Gesängen gegenüber mit ihrem volksthümlichen Tone und ihren häufig erst im Augenblicke von den Sängern improvisirten Versen muss der Nomosgesang schon als eine kunstmässigere Art der Poesie angesehen werden. Vielleicht hat auch selbst der Nomos ein die Götter feierndes Chorlied, nämlich den Päan, zu seiner historischen Voraussetzung. So fasst dies wenigstens die Tradition der Griechen auf, deren letzter Niederschlag sich in der Chrestomathie des Proklus p. 244 findet: *τῶν ἀρχαίων χορούς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾀδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος . . . κιθάραν ἀναλαβὼν . . . μόνος ᾖσε νόμον, καὶ εὐδοκιμήσαντος αὐτοῦ διαμένει ὁ τρόπος τοῦ ἀγωνίσματος.*

Das epische Lied.

Der griechische Nomos hatte einen specifisch hieratischen Charakter, er wurde nur an den Festen der Götter, zu heiliger Zeit und an heiliger Stätte vorgetragen und dem Cultuszwecke, dem er diente, entsprechend, waren die alten Sänger, von denen er herrührte, gewissermassen priesterliche Personen.

Aber auch die festlichen Zusammenkünfte der Fürsten und Edlen verlangten zur Hebung der frohen Stimmung ein durch

einen geübten Sänger vorgetragenes Lied. Diese profane Festpoesie war zunächst auf die in dem Nomos liegenden Elemente angewiesen. Häufig kamen in den ältesten Nomoi, wie wir aus den entsprechenden Vedagesängen der Inder ersehen, neben der vorwaltenden lyrischen Hymnodik auch solche Partien vor, die in einem erzählenden Tone die Thaten der Götter feierten. Diese gleichsam episodischen Bestandtheile wurden nunmehr, abgelöst von ihrer hieratischen Grundlage, zu selbständigen erzählenden Liedern erweitert: an die Thaten der Götter schlossen sich die Thaten der Heroen, die ja in ihrer ursprünglichen Gestalt ebenfalls göttliche Wesen waren: die Kämpfe, welche die Götter und Heroen gegen Riesen, Drachen und andere der Menschen- und Götterwelt feindliche Unholde geführt, wurden zum Typus der menschlichen Kämpfe; denn das frühere religiöse Bewusstsein assimilirte Göttliches und Menschliches und liess die Götter und Heroen fortwährend auf die diesseitige Welt einwirken.

Diese epischen Einzellieder, genannt *κλέα ἀνδρῶν*, werden von einem Sänger unter dessen Kithara- (oder Phorminx-) Begleitung vorgetragen, gerade wie auch den alten Nomos das Saitenspiel des Sängers begleitete; in einem Phemios und Demodokos hat die Homerische Dichtung das unvergessliche Bild solcher kitharodischen Sänger gezeichnet, — doch verstehen auch andere als diese eigentlich fachmässigen Künstler, z. B. Achilleus, die *κλέα ἀνδρῶν* zu singen. Melischer Vortrag und Instrumentalbegleitung ist der charakteristische Unterschied der epischen Einzellieder von dem späteren rhapsodischen (recitirten) Epos; die Form des Gesanges setzt zugleich nothwendig strophische Gliederung wie in den ältesten lyrischen Liedern voraus: wir dürfen es für sicher halten, dass die alten Epen der Aoiden systematisch oder strophisch waren im Gegensatze zu dem stichischen Epos der Rhapsoden. Auch die indische Poesie hat auf die Periode der hymnodischen Vedalieder eine Epoche des epischen Einzelliedes folgen lassen. Doch haben sich nur wenige Reste dieser Dichtungen erhalten, welche zufällig unter die Sammlung der Vedahymnen aufgenommen sind. Ein viel reicherer Liederschatz ist aus der Periode des epischen Einzelliedes von dem Volke der alten Germanen der Nachwelt überliefert. Denn gerade diese Periode ist es, die in den strophisch gegliederten Liedern der skandinavischen Edda-Sammlung überliefert ist. Wir können die Lieder der Edda genau in derselben Weise ein Gegenbild

der griechischen κλέα ἀνδρῶν nennen, wie wir vorher die Vedahymnen ein Gegenbild der frühesten griechischen νόμοι genannt haben. Dass die Eddalieder gesungen wurden oder wenigstens ursprünglich für den Gesang gedichtet sind, wird durch die strophische Gliederung deutlich bezeugt.

In der späteren Geschichte der germanischen Poesie sehen wir, wie die alten epischen Einzellieder zu einem einheitlichen umfassenden Epos zusammengezogen werden. Den skandinavischen Liedern vom drachentödtenden Sigfrid standen ursprünglich althochdeutsche Lieder von gleichem Inhalte und in gleichem poetischen Tone parallel; sicherlich werden auch sie in der von Karl dem Grossen veranstalteten Sammlung enthalten gewesen sein. Da tritt im dreizehnten Jahrhunderte eine neue Bearbeitung derselben Begebenheiten des Sigfrid-Mythus in dem Gedichte von den Nibelungen auf: statt der althochdeutschen Sprache liegt uns hier das Mittelhochdeutsche vor, an Stelle der alliterirenden Langzeilen erblicken wir gereimte Verse; und ist auch die tetrastichische Strophenform noch immer festgehalten, so haben wir trotzdem nicht mehr ein für den Gesang, sondern ein für den mündlichen Vortrag oder für die Lectüre bestimmtes Epos vor uns. Dieselbe Begebenheit, welche in dem Edda- und dem ihm parallel stehenden althochdeutschen Einzelliede den Stoff eines in sich abgeschlossenen selbständigen Gedichtes oder sogar verschiedener Gedichte gleichen Inhalts bildete, ist jetzt zu einem integrirenden Theile, gleichsam einem blossen einzelnen Capitel des umfassenderen Epos geworden, in welchem alle stofflichen Widersprüche, welche wir so häufig zwischen den alten epischen Einzelliedern finden, so viel als möglich (wenn auch keineswegs vollständig) auszugleichen versucht sind. Die epischen Einzellieder des Altgermanischen und das mittelhochdeutsche Epos repräsentiren nun zwei verschiedene Perioden der epischen Dichtung, die auch bei den Griechen auf einander folgten. An die Periode der gesungenen und unter Instrumentalbegleitung vorgetragenen κλέα ἀνδρῶν schliesst sich die Periode des von Gesang und Kithara emancipirten Homerischen Epos, dessen Verhältniss zu den κλέα ἀνδρῶν im Allgemeinen gerade so aufzufassen ist, wie das im Obigen kurz angedeutete Verhältniss der altgermanischen epischen Einzellieder zum mittelhochdeutschen Epos. Eine solche durchgreifende Dialektverschiedenheit, wie zwischen den beiden Schichten der deutschen Epik, braucht freilich

zwischen den *κλέα ἀνδρῶν* einerseits und den Homerischen Epen andererseits nicht vorausgesetzt zu werden; auch das Metrum ist im Griechischen dasselbe geblieben, nämlich der daktylische Hexameter. Dagegen hat das Homerische Epos eben deshalb, weil es nicht gesungen, sondern recitirt wird, die strophische Gliederung der alten gesungenen Epen durchgehends aufgegeben: es ist statt einer systematischen eine stichische Composition geworden, und wir haben hier auf griechischem Gebiete die früheste Erscheinung einer Auflösung der ursprünglichen Strophenform der Poesie.

Terpander*).

In dem Bisherigen stellten sich 3 Perioden der Poesie dar: 1) die Periode des archaischen *νόμος*, 2) die Periode des epischen Einzelliedes, 3) die Periode der zusammenfassenden nicht mehr musikalisch, sondern declamatorisch vorgetragenen epischen Dichtung. Die Denkmäler der ersten und zweiten Periode sind bei den Griechen ganz und gar untergegangen und wir mussten von stammverwandten Völkern, von Indern und Germanen die Analoga dafür entlehnen.

Die zweite Periode (das gesungene epische Einzellied) schliesst ab, als die dritte Periode auftritt. Anders ist es mit der ersten Periode. Denn auch in der Zeit des epischen Einzelliedes und in der Blütheperiode des Homerischen und kyklischen Epos werden neben der epischen Dichtung fortwährend jene in der ersten Periode auftretenden Nomoi und Hymnen weiter producirt. Und als die in Homerischen und kyklischen Epen waltende Productionskraft mit dem Anfange des siebenten Jahrhunderts abzusterben begann, da war es eben jene Nomos-Lyrik, der sich die poetische Triebkraft des hellenischen Volkes vorwiegend zuwandte. Es beginnt hiermit eine vierte Periode der griechischen Poesie, deren Begründer uns als die festhistorische Persönlichkeit des gefeierten Terpander entgegentritt. Wie späterhin Athen, so ist jetzt Sparta und das eng damit zusammenhängende Delphi die Hauptpflegstätte der Poesie; daher wird denn Terpander in dem Werke des alten Glaukus von Rhegium über die Dichter und Componisten der Begründer der ersten spartanischen Kata-

*) Auf J. Flach's Polemik, der in seiner Gesch. d. griech. Lyrik die folgende Darstellung, wie er selber sagt, benutzt und als Leitfaden gebraucht hat, einzugehen, habe ich keine Veranlassung.

stasis der musischen Kunst genannt. Plut. Mus. 9. Dies Werk, von dem uns werthvolle Fragmente in der Plutarchischen Schrift *περὶ μουσικῆς* erhalten sind, ist für die nächsten Jahrhunderte der lyrischen Poesie unser Hauptführer und namentlich müssen wir es in Beziehung auf Chronologie zur alleinigen Grundlage nehmen.

Mit Terpander hört die archaische Zeit des kitharodischen Nomos auf. Der Nomos erhält jetzt eine feste kunstmässige Form, die für die ganze folgende Zeit stereotyp bleibt und auch späterhin in der chorischen Lyrik, ja selbst in der Tragödie des Aeschylus Eingang findet. Es ist die 7-theilige Terpandrische Gliederung Poll. 4, 66. Den Haupttheil des Nomos bildete die Mitte, genannt *ὀμφαλός*; er enthielt in der epischen Sprache und Manier Homers irgend eine Darstellung von den Thaten des im Nomos zu feiernden Gottes. Voraus ging ein demselben Gotte gewidmeter lyrischer Theil, genannt *ἀρχά*, und dieser *ἀρχά* entsprechend folgte auf den *ὀμφαλός* ein zweiter lyrischer Theil, der den Namen *σφραγίς* führte. Diese 3 grösseren Theile waren mit einander durch kleinere Uebergangsglieder verknüpft; die *ἀρχά* mit dem *ὀμφαλός* durch die *κατατροπά*, der *ὀμφαλός* mit der *σφραγίς* durch die *μετακατατροπά*. Mit diesen 5 Theilen war der eigentliche Nomos abgeschlossen; voraus ging demselben ein *προοίμιον*, und diesem in Ton und Inhalt entsprechend folgte auf die *σφραγίς* ein *ἐπίλογος*. Während der eigentliche Nomos sich lediglich in Epik oder in objectiver Lyrik bewegte, waren diese den Nomos umschliessenden Partien subjectiv gehalten; der Nomos-Componist flehte darin irgend eine Gottheit an (es brauchte nicht die im eigentlichen Nomos gefeierte zu sein), ihm den Sieg zu verleihen über die anderen Kitharoden, die zugleich mit ihm am Festagon mit kitharodischen Nomoi auftraten. Vgl. hierüber den Nachtrag.

Der Hauptsache nach gehörte mithin der kitharodische Nomos der epischen Poesie an und die ganze Weise Terpanders ist wesentlich das Product des Einflusses, den die Homerische Epik auf die lyrische Poesie gewinnt. Es war diese Bedeutung Homers für den kitharodischen Nomos sogar so gross, dass an Stelle des eigentlichen (fünftheiligen) Nomos geradezu eine Partie aus der Ilias oder Odyssee vorgetragen werden konnte; der Kitharode nahm in einem solchen Falle ziemlich denselben Standpunkt wie die Componisten unserer Tage ein, die einen ihnen gegebenen poetischen Text melodisiren. Plut. Mus. 5. 6.

Man hat wohl früher bei den einzelnen Theilen des Terpandrischen Nomos an eine Art strophischer Gliederung gedacht, aber auch dies hatte der Terpandrische Nomos mit dem Epos gemein, dass die strophische Gliederung, welche allerdings für die Nomoi des Chrysothemis und Philammon vorauszusetzen ist, völlig aufgegeben wurde. Wir besitzen darüber das ganz bestimmte Zeugniss in den Aristotelischen Problemata 19, 15. Der Terpandrische Nomos ist das früheste Beispiel eines „durchcomponirten" Liedes; die erhaltenen Lieder auf Nemesis und Helios können ein ungefähres Bild der die strophische Gliederung und, was dasselbe ist, die strophische Repetition der Melodie verschmähenden Form des Nomos gewähren, nur dass man sich den letzteren natürlich viel umfangreicher denken muss. Ein Wechsel der Tonarten und ebenso auch ein Wechsel der Rhythmen war der Terpandrischen Composition etwas fremdes. Von Anfang bis zu Ende bewegte sich der gesammte Nomos mit sammt dem Proömium und Epilogus in daktylischen Hexametern. Plut. Mus. 6. Procl. chrest. 245. Nur 2 Nomoi waren in anderer Taktform gesetzt, nämlich der *νόμος ὄρθιος* und der *νόμος τροχαῖος*. Der poetische Text zeigte hier durchgängig lange Silben, die aber nicht je zwei und zwei, sondern je drei und drei zu einer rhythmischen Einheit verbunden waren: wir können also die Verse dieser Nomoi als molossische bezeichnen*). Im *νόμος ὄρθιος* trug die zweite Länge des Molossos, im *νόμος τροχαῖος* die erste den rhythmischen Hauptictus; zugleich wird uns überliefert, dass jede einzelne Länge ein *χρόνος τετράσημος* gewesen sei, also denselben Umfang, wie der Daktylus und Spondeus des epischen Hexameters gehabt habe. Die zum Gesange hinzukommende Begleitung der Kithara konnte also auf jede einzelne Länge des Gesanges vier einzelne *χρόνοι πρῶτοι* kommen lassen oder sie konnte eine jede einzelne Länge mit einer vierzeitigen daktylischen oder spondeischen Taktform begleiten.

	τροχαῖος σημαντός			*ὄρθιος*		
Gesang-Text	⊔̋	⊔́	⊔́	⊔́	⊔̋	⊔́
Begleitung	◡̋ ◡ ◡ ◡	◡́ ◡ ◡ ◡	◡́ ◡ ◡ ◡	◡́ ◡ ◡ ◡	◡̋ ◡ ◡ ◡	◡́ ◡ ◡ ◡
	–̋ ◡ ◡	–́ ◡ ◡	–́ ◡ ◡	–́ ◡ ◡	–̋ ◡ ◡	–́ ◡ ◡
	–̋ –	–́ –	–́ –	–́ –	–̋ –	–́ –

Der den Anfang betonende Molossos hiess *τοχαῖος σημαντός*, der die zweite Länge betonende Molossos hiess *ὄρθιος*. Die

*) Vgl. Erste Auflage Bd. I, S. 99. 100.

Stelle bei Plutarch Mus. 28, welche diese beiden Rhythmen auf Terpander zurückführt, lautet: *προσεξευρῆσθαι λέγεται καὶ τὸν τῆς ὀρθίου μελῳδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους, πρός τε τῷ ὀρθίῳ καὶ τὸν σημαντὸν τροχαῖον*; d. h. Terpander hat diejenige Weise der *ὄρθιος*-Melodie aufgebracht, welche nach *ὄρθιος*-Takten vorgetragen wird und hat ferner nach Analogie des *ὄρθιος*-Taktes den *σημαντός*-Takt aufgebracht. Was die im Anfange dieser Stelle erwähnte *ὄρθιος*-Melodie betrifft, so unterscheidet hier der Berichterstatter zwischen zwei verschiedenen Arten des *νόμος ὄρθιος*: die eine Art ist der kitharodische, die andere ist der erst nach Terpander aufkommende aulodische und auletische *νόμος ὄρθιος*. Die erstere Art ist in jenen eben beschriebenen Takten gehalten, welche von dem Namen, der den Nomos führte, den Terminus technicus *ὄρθιοι πόδες* erhalten haben; der spätere aulodische und auletische Nomos war nicht in *ὄρθιοι πόδες*, sondern in anderen Takten gehalten. Der zweite Theil jenes Satzes bezeichnet die auf der zweiten Silbe betonten Molossen als die frühere, die auf dem Anfange betonten Molossen als die spätere Erfindung Terpanders; nach Pollux 4, 64, Suidas s. v. *νόμος κιθαρῳδικός* und Plutarch Mus. 4 hat er einen nach dem in ihm herrschenden Rhythmus sogenannten *νόμος τροχαῖος* componirt — es muss dieser *νόμος τροχαῖος* nothwendig derjenige sein, in welchem Terpander den *τροχαῖος σημαντός* als Takt angewandt hatte. Die eigentlichen 3-zeitigen Trochäen (den $\frac{3}{8}$-Takt) hat Terpander in seinen *νόμοι* nicht angewendet, aber den zuerst von ihm aufgebrachten $\frac{3}{2}$-Takt (den zwölfzeitigen Molossos) und zugleich den ganzen Nomos, worin dieser Takt vorkam, hat er mit einem Terminus technicus bezeichnet, der dem gewöhnlichen Namen des mit dem schweren Takttheile beginnenden Drei-Achteltaktes entlehnt ist. Wir haben daraus zu schliessen, dass der 3-zeitige trochäische Rhythmus, der erst späterhin mit Archilochus in der kunstmässigen Poesie Bürgerrecht erhält, schon mindestens zu Terpanders Zeiten (also zwei Generationen vor Archilochus) in den neben der kunstmässigen Poesie hergehenden volksthümlichen Gesängen, etwa in Dionysos-Liedern oder Hymenäen, gebräuchlich war.

Klonas.

Die Aulosmusik der Griechen ist nicht fremdländischen Ursprungs, sondern wurde seit frühester Zeit nicht minder, wie Lyra und Phorminx, zur Begleitung der volksmässigen Lieder

bei Processionen, Hochzeits- und Todtenfeier angewandt. Die kunstmässige Entwickelung der Aulodik aber erfolgte erst viel später als die der Kitharodik. Dem Charakter der Blasinstrumente entsprechend (die antiken Auloi haben mit unserer Klarinette die meiste Verwandtschaft) war die Aulodik viel bewegter und ergreifender als die ruhige Musik der Kithara und konnte deshalb nicht, wie diese, zu hymnodischer Verherrlichung der Gottheit an den Festagonen zugelassen werden (vgl. Bd. I, S. 17—24). Eine Generation nach Terpander lebte der Böoter, oder wie andere Berichte sagen, der Tegeate Klonas, der, auf den Vorgang Terpanders fussend, auch für die Aulodik feste Kunstformen erfand und ihr eine hervorragendere Stellung, als sie bisher eingenommen hatte, zu verschaffen suchte. Auch Klonas' aulodische Compositionen führen den Namen *νόμοι* und müssen daher als ein zur Aulosbegleitung vorgetragener Sologesang, nicht als Chorgesang, angesehen werden. Ueber die Art und Weise dieser aulodischen *νόμοι* fliessen die Nachrichten viel spärlicher, als über die kitharodischen *νόμοι* des Terpander: alles, was wir von Klonas wissen, ist in den bei Plutarch Mus. 3, 4, 5 erhaltenen Auszügen aus der Schrift des Glaukus von Rhegium enthalten. Die hauptsächlichsten seiner *νόμοι* waren der *νόμος κωμάρχιος, ἐπικήδειος**) und *ἔλεγος*, die sich, wie die Namen andeuten, entweder auf Dionysische Festeslust oder auf die Todtenfeier beziehen. Ausserdem gilt Klonas auch als Dichter und Componist aulodischer *προσόδια*, die von seinen *νόμοι αὐλῳδικοί* gesondert werden und daher nicht als Monodien, sondern als Chorgesänge aufzufassen sind.

Die Metra, deren sich Klonas bediente, waren theils epische Hexameter, theils elegische Distichen, die hier zum ersten Mal in der Geschichte der musischen Kunst der Griechen auftreten und offenbar in den für die Leichenfeier componirten *νόμοι* des Klonas ihre Stelle hatten. Es ist schon früher bemerkt, dass die allerälteste Lyrik der Griechen die daktylischen Hexameter zu distichischen Strophen zusammengestellte. Eine solche Strophe bestand also aus 4 daktylischen Tripodien, je 2 und 2 zu einer Periode vereint. Der ruhige kitharodische Gesang gebrauchte die sämmtlichen 4 Tripodien akatalektisch, entsprechend dem ruhigen Charakter dieser Gattung der musischen Kunst. In der bewegteren Aulodik wurde die alte distichische Strophe in der

---

*) So ist Plut. de mus. 5 zu lesen statt *τε καὶ θεῖος*, vgl. meine Ausg. S. 73 ff.

Weise umgestaltet, dass nur die 2 ersten Tripodien akatalektisch blieben, wogegen die 3. und 4. einen katalektischen Schluss erhielt. Die continuirliche Folge der gesungenen Worte wurde somit durch 2-zeitige Pausen unterbrochen. Die rhythmische Neuerung des Terpander, die gedehnten Molossen, bleiben blos auf den kitharodischen *νόμος* beschränkt, das innerhalb des aulodischen *νόμος* auftretende elegische Mass aber hat schon in der auf Klonas folgenden Generation sich weit hinaus über das Gebiet der Todtenklage verbreitet und wird der Rhythmus für ganz heterogene Gattungen der Lyrik, immer aber bleibt der Aulos sein ständiger Begleiter, so lange es sich nicht von der musikalischen Begleitung gänzlich emancipirt und zum rhythmischen Träger eines blos für die Lectüre oder Recitation bestimmten Gedichtes wird.

Archilochus.

Eine wesentlich neue Epoche in der Geschichte der metrischen Kunst der Griechen datirt mit Archilochus. Zwar ist das Meiste von dem, was die alten Berichterstatter als Neuerungen des Archilochus bezeichnen*), nicht in der Weise eine ihm ganz und gar eigenthümliche Erfindung, wie späterhin die älteren Tragiker rhythmische und metrische Formen aufbringen, die bis dahin noch völlig unbekannt waren: vielmehr besteht die eigentliche Bedeutung des Archilochus zum grössten Theil nur darin, dass er solchen metrischen Formen, welche bisher nur dem Gebiete der volksmässigen Poesie angehörten, in den Kreis der eigentlichen Kunst hereinzog und ihnen eine den daktylischen Hexametern und Elegien coordinirte Stellung anwies.

Die gesammten Neuerungen des Archilochus lassen sich kürzlich auf folgende vier Punkte zurückführen:

1) Gebrauch der Metren des 3-zeitigen Rhythmengeschlechtes, sowohl der Trochäen wie der Iamben. Schon zur Zeit Terpanders muss es volksthümliche Gesänge gegeben haben, welche in diesem $\frac{3}{8}$-Takte gehalten waren (S. 217), aber erst durch Archilochus wurden sie für die höheren Gattungen der Poesie dienstbar gemacht. Wir dürfen überzeugt sein, dass auch die weiteren Eigenthümlichkeiten der trochäischen und iambischen Metra, wie sie bei Archilochus erscheinen, ihr *μέγεθος*, ihre rhythmische Gliederung nach Dipodien, der Gebrauch irrationaler Silben, die

*) Plut. Mus. 28.

Auflösung bereits vor Archilochus sich herausgebildet hatte. In den alten volksmässigen Gesängen werden sowohl die iambischen Trimeter wie die trochäischen Tetrameter zu kurzen isometrischen Strophen gruppirt gewesen sein. Welche Strophen hier Archilochus gebildet hat, lässt sich bei der Kargheit der Fragmente nicht mehr erkennen. Doch besitzen wir eine Nachricht über den musikalischen Vortrag der Archilocheischen Trimeter. Sie wurden nämlich nicht durchweg gesungen, sondern es kam auch vor, dass einzelne Partien eines in Trimetern gehaltenen Gedichtes unter gleichzeitiger Instrumentalbegleitung recitirt wurden. Dies ist der Vortrag, den wir Modernen den melodramatischen nennen: bei den Alten hiess er *παρακαταλογή*. Plut. Mus. 28.

2) Das von den Vorgängern im daktylischen Elegeion angewandte Princip asynartetischer Bildung wurde von Archilochus auch auf die 3-zeitigen Metra übertragen. So liess er z. B. in einem akatalektisch auslautenden Tetrameter den in der Grenze der beiden tetrapodischen Kola vorkommenden schwachen Takttheil ausfallen:

⏓ –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́

3) Die grosse Bedeutung, zu welcher bei Archilochus die Metra des dreizeitigen Taktes gelangen, wirkt zugleich umgestaltend auf die rhythmische Geltung der Metra des vierzeitigen Taktes. Ein daktylischer Takt wird durch Beschleunigung der *ἀγωγή* dem rhythmischen Werthe nach einem Trochäus ganz und gar gleichgestellt. Archilochus kann mithin in einer und derselben Strophe und selbst in ein und demselben Verse eine trochäische Reihe mit einer daktylischen verbinden, ohne dass die Taktgleichheit dadurch gestört wird.

Ausser dem epischen und elegischen Verse sind die von Archilochus angewandten metrischen Elemente folgende:

– ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏒
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –   – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
– ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏓ – ⏓ –   ⏒
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
– ⏖ – ⏖ –
– ⏖ – ⏖ – ⏖ – –
– ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖
⏓ – ⏖ – ⏖ – ⏓

4) Abgesehen von den isometrischen Strophen lag dem Archilochus in dem elegischen Distichon bereits Eine aus ungleichen Metren bestehende Strophe vor. Das in ihr sich zeigende Princip hat Archilochus nun weiter verfolgt, ohne indes den äusseren Strophenumfang des elegischen Distichons zu überschreiten. Die meisten seiner alloiometrischen Strophen bestehen sogar nur aus 3, einige sogar aus 2 Kola, deren letztes alsdann *ἐπῳδός* sc. *στίχος* genannt wird (z. B. die Verbindung eines iambischen Trimetron mit dem iambischen Dimetron oder mit dem daktylischen Penthemimeres). Eine Eigenthümlichkeit des Archilochus besteht nun darin, dass, wenn in einer Strophe ein daktylisches und ein trochäisches (iambisches) unmittelbar auf einander folgen, dass dann diese beiden verschiedenen Elemente niemals wie die beiden Kola des elegischen Verses zu einem einheitlichen Metron verbunden sind, sondern noch als selbständige Theile neben einander stehen und gewissermassen selbständige Verse bilden: es findet zwischen beiden nicht nur durchgängige Cäsur statt, sondern es ist auch der Hiatus und die schliessende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* gestattet. Zu einer wirklichen Verseinheit wagt also Archilochus zwei durch ihr metrisches Genos verschiedene Kola noch nicht zu verbinden.

Olympus.

Die bisher genannten Entwickelungsmomente in der musischen Kunst gehören dem individuell nationalen Leben der Griechen an, ohne dass hier irgendwie von einer Aufnahme fremdländischer Elemente die Rede sein kann. Erst nach Archilochus oder genauer in die Zeit zwischen Archilochus und Thaletas fällt nach der auch hier zu Grunde zu legenden Chronologie des Glaukus von Rhegium die Einwanderung phrygischer Musiker nach Griechenland, deren Haupt allgemein mit dem Namen Olympus bezeichnet wird. Olympus ist nicht in der Weise wie Terpander, Klonas, Archilochus eine feste historische Persönlichkeit: der Name scheint vielmehr ursprünglich dem alten mythischen Ahnherrn jener phrygischen Aulodenschule zuzukommen und erst in übertragenem Sinne auf einen der Zeit nach Archilochus angehörigen Phryger, der sich derselben Schule zurechnete, übertragen worden zu sein. Das wesentliche durch ihn in die musische Kunst der Griechen hineingeführte Element ist die *αὐλητικὴ μουσική* oder die *ψιλὴ αὔλησις*, d. h. die blos durch Blasinstrumente dargestellte und

vom Gesange emancipirte Instrumentalmusik, nach deren Vorbilde sich in nicht allzu langer Zeit auch eine *ψιλὴ κιθάρισις* oder *κιθαριστική* herausbildete. Eine reine Instrumentalmusik war den Griechen bis dahin etwas fremdes und eben der Name Olympus ist es, durch welchen dieselbe bei den Griechen nationalisirt wird. In ihr lernten die Griechen zuerst die Dur-Tonarten kennen (*Φρυγιστί* und *Λυδιστί*), während vor Olympus bei ihnen nur die alt-nationale Moll-Tonart (*Δωριστί* und *Αἰολιστί*) in Gebrauch gewesen war*). Die Musik des Olympus suchte aber so viel wie möglich sich der eigenthümlichen Art nationaler griechischer Kunst zu accommodiren; es werden auch dorische Compositionen des Olympus erwähnt und in der allgemeinen Form schloss sich Olympus dem durch Terpander und Klonas auf eine feste Kunstform zurückgeführten *νόμος* an. In den meisten Nomen des Olympus wurde die Melodie statt durch eine Singstimme durch rein instrumentales Aulosspiel dargestellt; in einigen *νόμοι* aber, z. B. in dem *νόμος* auf Athene, wählte er die aulodische Vortragsweise des Klonas, d. h. die Aulosmusik übernahm nur die Rolle der Begleiterin einer Singstimme.

Besonders wichtig aber sind die Compositionen des Olympus dadurch, dass in ihnen zuerst das dritte und vierte der griechischen Rhythmengeschlechter angewandt war, nämlich das ionische und päonische. Das ionische wurde damals noch der bakcheische Takt genannt; das päonische scheint Olympus sowohl in der später geläufigen Form des $\frac{5}{8}$-Taktes wie auch des $\frac{5}{4}$-Taktes, des sogenannten *παίων ἐπίβατος*, angewandt zu haben, Plut. Mus. 29. 32. 10; ausserdem wird dem Olympus von dem Berichterstatter bei Plut. 5, 29 auch die Erfindung des *χορεῖος*, d. h. des Trochäos und des *προσοδιακόν* zugeschrieben. Der letztere war von ihm im *νόμος* auf Ares, der erstere in den Haupttheilen des *νόμος* auf Athene gebraucht worden, dessen Archa im *παίων ἐπίβατος* gehalten war. Beide Rhythmen aber kommen schon bei Archilochus vor. Dagegen ist als eine wesentliche Neuerung des Olympus das sogenannte *κατὰ δάκτυλον εἶδος* zu nennen eine rhythmische Composition, die vorwiegend aus daktylischen Tetrapodien bestand und die nach Plut. Mus. 7 im *νόμος ὄρθιος* (nämlich im auletischen *νόμος ὄρθιος*, nicht im gleichnamigen kitharodischen *νόμος* des Terpander) vorkam.

---

*) Ueber diese Tonarten s. griech. Harmonik u. Melop. § 31.

Die zweite musische *κατάστασις* zu Sparta.

Unter diesem Namen begreift Glaukus von Rhegium eine Reihe von musischen Neuerungen verschiedener Meister, deren Hauptthätigkeit sich ebenso wie die Terpanders an Sparta und Delphi anknüpft, aber sich darin von der Terpanders und seiner nächsten Nachfolger unterscheidet, dass sie sich vorzugsweise auf die chorische Lyrik bezieht. Die chorische Musik ist vielleicht die älteste (S. 208), aber die monodische war früher als sie zu fester Norm und Regel gelangt. Thaletas aus Kreta war der erste, der auch der chorischen Poesie ein gleichsam kanonisches Ansehen verschaffte und in den Kreis der Festagone hineinzog. Die von ihm componirten Chorgesänge waren Päane und Hyporchemata. Alles was wir von ihrer rhythmischen Form wissen, beruht auf den von Plut. Mus. 10 aufbewahrten Worten des Glaukus von Rhegium: *μεμιμῆσθαι μὲν αὐτὸν (Θαλήταν) τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ τὸν παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον, ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξειργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι.* Einerseits hat also Thaletas aus den auletischen Nomoi des Olympus den von Archilochus noch nicht angewandten fünfzeitigen päonischen Takt in der viersilbigen und dreisilbigen Form (– ◡ ◡ ◡ und – ◡ –) für seine chorischen Hyporchemata und Päane aufgenommen, denselben Takt, der auch in der Komödie so häufig für hyporchematische und hyporchemaähnliche Chorgesänge angewandt wird; — andererseits hat er sich an die Archilocheischen Metra angeschlossen, aber dieselben länger ausgedehnt, was nicht anders zu verstehen ist, als dass er die daktylo-trochäischen Strophen des Archilochus, welche höchstens auf drei oder vier Kola beschränkt sind, zu umfassenderen Bildungen entwickelt hat. Von Thaletas' Gedichten ist uns kein Vers mehr überkommen; doch sind wir so glücklich, von den Gedichten seines Nachfolgers Alkman eine nicht gerade unbedeutende Anzahl von Fragmenten zu besitzen, die in der letzten Zeit noch durch ein grösseres, fast unschätzbares Bruchstück eines Hyporchema vermehrt worden sind. Gerade dieses grössere Denkmal Alkmanischer Poesie vermag uns über die durch Thaletas in Sparta einheimisch gewordene metrische Composition Aufschluss zu geben.

Es ist dieselbe Compositionsform, in welcher Aristophanes am Schlusse der Lysistrata den Chor der Spartaner sein in national-lakonischem Dialekte gehaltenes Hyporchema singen lässt. Die metrischen Grundelemente sind der Hauptsache nach dieselben, welche schon in dem daktylo-trochäischen Gedichte des Archilochus vorkommen, trochäisches und iambisches Dimetron und Trimetron, akatalektisch und katalektisch, mit häufiger Irrationalität, dazu kürzere daktylische Glieder, seltener anapästische Bildungen. Wie bei Archilochus sind die einzelnen Kola regelmässig durch eine Cäsur von einander gesondert, nur ausnahmsweise findet zwischen ihnen eine Wortbrechung statt. Ein Hauptunterschied aber von Archilochus besteht darin, dass die antistrophische Responsion aufgegeben ist; denn wir erblicken sowohl in jenem Fragmente des Alkman, wie im Spartanerchore der Lysistrata lediglich alloiostrophische Systeme, in denen höchstens eine gewisse Analogie der Bildung, niemals aber eine genaue Responsion stattfindet. Das Hyporchema hat mehr als jedes andere Chorlied einen mit der ausdrucksvollen Orchestik respondirenden mimetischen Charakter, und eben dieser ist es, welcher die antistrophische Responsion fern hält*).

Ein anderer Unterschied von Archilochus besteht darin, dass Alkman den daktylischen und trochäischen Reihen auch hin und wieder logaödische Reihen beigemischt hat, und dieses ist die wesentliche Neuerung, welche die Metrik des Alkman gegenüber den früheren metrischen Entwickelungsstufen darbietet. Die logaödische Bildung aber ist hier sichtlich noch in ihren ersten Anfängen begriffen und noch weit entfernt von der Häufigkeit des Gebrauches, welchen wir bei den um nicht viel jüngeren lesbischen Erotikern antreffen. Grössere Vorliebe hat Alkman für ein rein daktylisches Metrum und zwar in der tetrapodischen Form des *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, welches Olympus in seinem *νόμος ὄρθιος* angewandt hatte. Da es überliefert ist, dass Olympus auch anderweitig dem Thaletas ein Vorbild in der Metrik war, so dürfen wir annehmen, dass eben durch die Vermittelung des Thaletas jenes daktylische Metrum dem Alkman überkommen ist. Mit voller Sicherheit lässt sich dieses von dem kretischen Metrum sagen, welches Alkman in einem von Aphrodite handelnden und

*) Ueber Alkmans Fragment (Bergk P. L. III[4] p. 35), welches den obigen aus der zweiten Aufl. herübergenommenen Sätzen entgegen allerdings antistrophisch ist, vgl. A. Rossbach's Bemerkungen in den Nachträgen.

wahrscheinlich aus einem Hyporchema stammenden Fragmente (Hephaest. p. 43) angewendet hat.

Unter den Hegemonen der zweiten musischen Katastasis wird Alkman von Glaukus nicht angeführt und wir müssen schon deshalb in Alkman weniger einen originären Schöpfer neuer metrischer Form, als vielmehr einen Nachahmer des Thaletas erblicken. Gleichwohl wird ihm von einem andern Berichterstatter bei Plut. Mus. 12 (wahrscheinlich von Aristoxenus) eine rhythmische *καινοτομία* zugeschrieben. Besteht diese „*Ἀλκμανικὴ καινοτομία*“ in den zuerst bei Alkman nachweisbaren Logaöden? oder haben wir dabei nicht vielmehr an das metabolische Gedicht Alkmans zu denken, dessen Strophen zwei verschiedenen metrischen Schemata folgten? (vgl. oben). Zu der letzteren Annahme werden wir dadurch veranlasst, dass in jener Stelle des Plutarch die *Ἀλκμανικὴ καινοτομία* unmittelbar mit der auf die trichotomische Gliederung nach Strophe, Antistrophe und Epodos sich beziehende *Στησιχόρειος καινοτομία* in Zusammenhang gebracht wird. Ein anderer Nachfolger des Thaletas war Xenodamus von Kythere, ein Dichter von Päanen und Hyporchemen. Plut. Mus. 9. Derselben Kategorie gehört auch der aus dem italischen Locri stammende Xenokritus an, welcher nicht blos Päane dichtete, sondern auch den ersten Anfang dithyrambischer Composition mit weit ausgesponnenen heroisch-epischen Themata gemacht hat.

Neben diese chorischen Dichter der zweiten musischen *κατάστασις* stellt Glaukus von Rhegium zwei Meister, welche sich vorwiegend mit monodischen Compositionen beschäftigten, aber dennoch auch für die chorische Lyrik der folgenden Periode eine grosse Bedeutung haben, den Polymnastus, welcher in der Zeit zwischen Thaletas und Alkman lebte, und den Sakadas, den jüngeren Zeitgenossen Alkmans, der noch in die folgende Periode hineinreicht. Polymnastus gehört dem Kreise der spartanischen Dichter und Componisten an; Sakadas' Thätigkeit scheint, abgesehen von seinen wiederholten Siegen zu Delphi, hauptsächlich auf Argos concentrirt gewesen zu sein. Der erstere ist der Vollender der aulodischen Kunst, insonderheit gab er den *νόμοι ὄρθιοι* die abschliessende Form; seine Compositionen erfreuen sich namentlich in melischer Beziehung des Beifalls der Aristophaneischen, ja sogar noch der Alexandrinischen Zeit. Auf Sakadas werden *μέλη* und *ἐλεγεῖα* zurückgeführt. Auch er war

mithin aulodischer Componist, aber auch für chorische Poesie muss er eine hohe Bedeutung gehabt haben. Plut. Mus. 8, 9. 4, 5.

Stesichoreisches Zeitalter.

Der Sikeliote Stesichorus ist es, der für die chorischen Gedichte im Allgemeinen die in der jetzt folgenden Zeit übliche Form festgestellt hat. Er machte den Wechsel zweier Strophenschemata in ein und demselben Gesange zur feststehenden Norm. Auf zwei gleiche Strophen, die *στροφή* und *ἀντίστροφος*, folgte eine ungleiche dritte, die *ἐπῳδὸς* sc. *στροφή*, und das ganze Gedicht zerlegte sich durch Repetition dieser drei Systeme in mehrere triadische, mit dem Worte *περικοπαί* zu bezeichnet Gruppen. Dies sind die sprichwörtlich gewordenen „*τὰ τρία Στησιχόρου*". Spätere Grammatiker und Scholiasten berichten, dass sich der Chor beim Singen der Strophe von der Rechten zur Linken, bei der Antistrophe von der Linken zur Rechten bewegt habe, während die Epode stehend gesungen worden sei; vgl. Boeckh, Berl. Akad. 1828 p. 99. Es lässt sich nicht ermitteln, in wieweit diese wohl aus dem jüngeren Dionys. Halikarn. in die späteren Scholien und Lexika übergegangene Notiz Gültigkeit hat. Es ist immerhin möglich, dass sie erst aus der Etymologie von *στροφή* und *ἀντίστροφος* gefolgert ist. Es kam auch vor, dass ein nach Stesichoreischer Weise trichotomisch gegliedertes Gedicht ganz und gar von einem stillstehenden Chore ohne orchestische Bewegung vorgetragen wurde; sicherlich war dies bei den Hymnen der Fall*). Der Umfang der einzelnen Stesichoreischen Strophen lässt sich bei der Abgerissenheit der einzelnen Strophen nicht mehr beurtheilen. Unter den bei ihm gebrauchten Metren haben wir zwei Hauptgattungen zu unterscheiden: daktylische Reihen zu längeren Versen verbunden (eine weitere Ausbildung des *κατὰ δάκτυλον εἶδος*) und episynthetische Metra in der Form der Daktylo-Epitriten. Jene finden sich besonders in den *ἆθλα ἐπὶ Πελίᾳ*, der *Γηρυονίς*, der *Ἰλίου πέρσις* und *Ἑλένα*, diese in der *Ὀρέστεια*. Die specielle Metrik zeigt bei der Behandlung der beiden genannten Strophengattungen, in wiefern sich hier Stesichorus an das Vorbild des Sakadas und des aulodischen Nomos überhaupt angeschlossen hat. In einem Gedichte erotischen Inhalts, der *Ῥαδινά*, findet sich eine der lesbischen Lyrik analoge choriambisch-logaödische Form; sonst kommen logaödische Reihen

*) Aristot. probl. 19.

bei Stesichorus hauptsächlich nur als Strophenschluss vor und die Häufigkeit ihres Gebrauches überwiegt im Allgemeinen noch nicht die Art und Weise, in welcher sie von Alkman verwandt wurden. Erst Stesichorus' Nachfolger Ibykus ist es, der sich unter den chorischen Dichtern dem logaödischen Metrum mit Vorliebe zugewandt hat, aber auch bei ihm walten (weit mehr als bei späteren Dichtern) in der einzelnen logaödischen Reihe die daktylischen vor den trochäischen Takten vor. Ausser den logaödischen Bildungen aber gebraucht Ibykus gern das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* des Stesichorus, selbst in den erotischen Poesien, denen er sich später zuwandte.

Gleichzeitig mit Stesichorus blüht die lesbische Dichterschule, die hauptsächlich durch Alcäus und Sappho vertreten wird. Sie hat an der Stesichorischen Formentwickelung keinen Theil genommen, sondern ist auf dem Standpunkte der tetrastichischen oder distichischen Strophenform stehen geblieben, welche ein unmittelbares Ergebniss des alten Volksliedes ist. In der That repräsentiren die Lesbier diejenige Gattung der musischen Kunst, welche wir Neueren als die einfache „Liedform" bezeichnen würden. Die meisten Strophen sind isometrisch; kommen Verse verschiedenen metrischen Schemas in einer Strophe vor, so sind mindestens die beiden ersten einander gleich und nur im Schlusse tritt ein Wechsel des Versmasses ein. So einfach auch ihre Strophenbildung ist, so stellt sich dennoch in Beziehung auf die Vers-Schlüsse eine eigenthümliche Erscheinung heraus. Es kommt nämlich vor, dass in einer logaödischen Strophe an derselben Stelle zwei Reihen durch Wortbrechung mit einander zusammenhängen und mithin einen einzigen Vers ausmachen, wo beide Reihen in den Antistrophen entschieden zwei selbständige Verse bilden. Dies ist vor Allem bei dem kurzen zweitaktigen Schlussverse der sogenannten Sapphischen Strophe der Fall. Spätere Dichter sind in einem solchen Falle immer consequent, denn sie würden solche Reihen in allen Antistrophen entweder durch *τελεία λέξις* und durch Zulassung des Hiatus und der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zu zwei selbständigen Versen von einander trennen oder durch Fernhaltung des Hiatus und der syllaba anceps und Gestattung der Wortbrechung in allen Antistrophen zu einem einheitlichen Verse mit einander verbinden. Es lässt sich jene Inconsequenz der Lesbier nicht gut anders beurtheilen, als dass wir bei Sappho und Alcäus etwa in gleicher Weise wie oben

bei den daktylo-trochäischen Verbindungen des Archilochus eine Periode der Versbildung voraussetzen, in welcher die später mit so grosser Festigkeit gewahrten Gesetze für die Verbindung der Reihen noch nicht vollständig ausgebildet waren; die abschliessende Ausbildung scheint erst ein Resultat der Stesichoreischen Chorpoesie zu sein. Von den in den vorausgehenden Perioden entwickelten Metren lassen sich blos die päonischen und anapästischen bei den Lesbiern nicht nachweisen, alle übrigen, Daktylen, Iamben, Trochäen, Ionici, sind in mannichfachem *μέγεθος* von ihnen angewandt. Gleich dem Archilochus und dem Alkman eine Reihe des daktylischen Metrums mit einer trochäischen oder iambischen zu verbinden (die episynthetische Form) verschmähen die Lesbier, dagegen findet das logaödische Metrum in ihrer Strophenbildung die umfassendste Vertretung und in dieser Beziehung repräsentiren sie ihrem Zeitgenossen Stesichorus gegenüber einen entschiedenen metrischen Fortschritt. — Wie sich Ibykus zu Stesichorus verhält, so schliesst sich an die Lesbier der mit Ibykus gleichzeitige Ionier Anakreon an. Auch er dichtet gleich ihnen hauptsächlich nur für monodischen Vortrag, seltener sind seine Strophen für hymnodischen Chorgesang bestimmt. Ein eigentlich metrischer Unterschied zwischen den Lesbiern und Anakreon besteht nur in der Verschiedenartigkeit der Freiheit, welche sich beide für den anlautenden Takt der Logaöden verstatten, worüber das Nähere unten.

Pindarisches Zeitalter.

Das letzte Entwickelungsmoment für die Formbildung der lyrischen Poesie wird durch Lasus von Hermione gebildet, sowohl in melischer wie in rhythmisch-metrischer Beziehung. Plut. Mus. 29. Nur die allerfrüheste Zeit hat den Gesang mit unisonen Tönen (*πρόσχορδα*) begleitet; Archilochus, vermuthlich aber schon Terpander begleitete den Gesang mit divergirenden Tönen des Instrumentes. Plut. Mus. 28. So war die Musik also mindestens eine zweistimmige. Die Polyphonie der Begleitung wurde durch Lasus zu einer wenigstens für die chorische Poesie geltenden Kunstform erhoben: auf einen Ton des Gesanges kamen gleichzeitig mehrere durch ihre Höhe von einander verschiedene Töne der begleitenden *αὐλοί*. In Beziehung auf die Metrik heisst es von Lasus bei Plut. Mus. 29: *εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς*. Der Ausdruck bietet im Einzelnen immerhin noch einige Schwierigkeit des Verständnisses, aber soviel steht

fest, dass Lasus neue rhythmische Formen eingeführt hat, welche von da an besonders in der Dithyrambenpoesie Geltung erhielten. Neue rhythmische *γένη* und *εἴδη* können durch Lasus nicht eingeführt sein; die dochmischen Bildungen sind zwar ein etwa erst in der Zeit des Lasus auftretendes neues rhythmisches *εἶδος*, aber sie sind auf die Tragödie beschränkt und haben weder im Dithyrambus noch sonst in der lyrischen Chorpoesie eine Stelle. Eine Umgestaltung aber und zwar eine bedeutende Umgestaltung ist wenigstens einer der bisher bestehenden rhythmischen Formen zu Theil geworden: die logaödischen Bildungen zeigen nämlich von der Zeit des Lasus an, gegenüber den Logaöden der Lesbier, des Alkman und Stesichorus, eine reiche Formfülle, welche durch die jetzt eintretende Freiheit der Auflösung, durch wechselnde Stellung der daktylischen Takte innerhalb des logaödischen Kolons und durch Verbindung mit iambischen und trochäischen Glieder hervorgerufen wird. Wir werden um so mehr Grund haben, in Lasus den Urheber dieser Freiheiten logaödischer Bildungen zu erblicken, als wir dieselben auch in den von ihm uns überkommenen kurzen Fragmenten nachweisen können.

So wird denn nun von jetzt an das logaödische Metrum ein vorwaltendes Mass der lyrischen Chorstrophen. Nur ein einziges noch steht ihm hier gleichberechtigt zur Seite, das von Stesichorus für die Chorlyrik eingeführte daktylo-epitritische Metrum. Bei Simonides walten die Logaöden vor, bei Bakchylides die Daktylo-Epitriten, bei Pindar, der für uns bei dem Untergange der übrigen lyrischen Litteratur die Hauptquelle für die Metrik der chorischen Lyrik wird, stehen wenigstens in den Epinikien die logaödischen und daktylo-epitritischen Gediche der numerischen Vertretung nach einander coordinirt. Nur ein einziges Mal kommt in seinen 44 Epinikien eine päonische Ode vor, Olymp. 2, nur ein einziges Mal eine dem Archilocheischen Stile sich annähernde Daktylo-Trochäen-Bildung mit schliessendem Ithyphallicus, Olymp. 5. Dasjenige, was dem Pindar, gegenüber dem Simonides und Bakchylides, in metrischer Beziehung eigenthümlich ist, hat die specielle Metrik bei Gelegenheit der Besprechung der daktylo-epitritischen und logaödischen Strophen näher nachzuweisen; im Allgemeinen aber herrscht für die sämmtlichen Lyriker aus der Zeit der Perserkriege ein und dieselbe Norm der Bildung und auf den Ruhm eines genialen Neubildners metrischer Formen, wie er unbedingt den älteren Tragikern Aeschylus und Phry-

nichus vindicirt werden muss, kann Pindar keinen Anspruch machen. In der strophischen Anordnung hält er, wenigstens der Regel nach, die trichotomische Gliederung des Stesichorus fest; nur wenige Oden haben die ältere monostrophische Form. Für die Gruppirung des Inhaltes wendet Pindar die durch Terpander aufgekommene Gliederung an, welche den Haupttheil in die Mitte des ganzen Gedichtes verlegt und die denselben umgebenden Theile dem Inhalte nach gleichmässig einander entsprechen lässt. Vermuthlich war auch diese Terpandrische Gliederung durch Stesichorus in die chorische Lyrik eingeführt. Und so sind auch die metrischen Strophengattungen, deren sich Pindar bedient, nicht sein eigen: die Daktylo-Epitriten gehen auf Stesichorus, die Logaöden auf Lasus zurück. Doch ist dieser Mangel an Originalität rhythmischer Bildung kein Vorwurf für Pindar, so wenig wie die Sophokleische Poesie durch die verhältnissmässig geringe Zahl verschiedener rhythmischer Formen beeinträchtigt wird. Und für uns Modernen, denen aus der chorischen Lyrik nur die Pindarischen Epinikien überkommen sind, ist und bleibt Pindar schlechterdings die Grundlage für die metrische Forschung. In der Tragödie respondiren niemals mehr als nur jedesmal zwei Strophen antistrophisch mit einander, in den Pindarischen Gedichten eine weit grössere Zahl, und eben deshalb lassen sich hauptsächlich nur aus Pindar mit Sicherheit die *μεγέθη* der einzelnen Verse bestimmen. Schwieriger aber ist es, namentlich in Pindars logaödischen Strophen, die Verse in die einzelnen rhythmischen *κῶλα* zu zerlegen. Es ist dies eine Aufgabe, deren richtige Lösung einen ausserordentlich grossen Fortschritt in der Disciplin der antiken Metrik bezeichnen würde. Vor allem muss man hierbei sich aller alten Vorurtheile entschlagen und den viel vertretenen Gedanken aufgeben, als ob gerade die Länge des Pindarischen Verses etwas so sehr bedeutungsvolles sei, — dass gerade hierdurch der Ernst und die Würde der chorischen Lyrik bedingt würde. Wäre dies der Fall, so müssten die ungleich längeren Hypermetra, in denen Aristophanes den Kleon und Allantopoles ihr gemeines Zungengefecht auskämpfen lässt, den langen Pindarischen Vers an Würde noch weit überragen. Die Vereinigung von Kola zu längeren oder kürzeren Versen wird zunächst nur durch die Melodie und deren Gliederung nach Vorder- und Nachsatz bedingt und wir können nicht umhin, nachdrücklich auf das zurückzuweisen, was im ersten

Bande zu Anfang der Rhythmik über Vers- und Periodenbildung gesagt ist.

Auch vom Zusammenhange der Pindarischen Metra mit den Tonarten, in welchen die Strophen gesungen wurden, hat man sich durchaus falsche Vorstellungen gemacht. Die mit möglichst viel Spondeen beschwerten Daktylo-Epitriten hat man dorische, die Logaöden äolische und wieder andere lydische oder gar lokrische Strophen genannt. Wem blos das Wort äolische und dorische Tonart genügt, um damit, ohne auch nur den Versuch zu machen, das Wesen dieser Tonarten zu erforschen, überschwängliche Vorstellungen zu verbinden und diese in den Metren wieder zu erblicken, bei dem ist allerdings dem freien Phantasiren der Subjectivität ein schrankenloser Spielraum gegeben, und wo die Begriffe fehlen, da stellt das leere Wort von selbst sich ein. Aber welchen Zusammenhang wird man zwischen Tonart und metrischer Strophenbildung finden können, wenn man weiss, dass die *Αἰολιστί* nichts anderes ist als ein im Aufsteigen und Absteigen identisches Moll, und dass die *Δωριστί* nur darin von der *Αἰολιστί* abweicht, dass die Melodie nicht in der Prime, sondern in der Quinte schliesst? Was hat dieser Quintenschluss mit Daktylo-Epitriten gemeinsames? Die specielle Metrik wird den unumstösslichen Nachweis geben, dass diese Daktylo-Epitriten je nach der poetischen Gattung, der sie angehörten, geradezu in jeder der griechischen Tonarten gesungen werden konnten.

Was unserem rhythmischen Gefühle wohl immer fremdartig bleiben wird, ist der sich bei Pindar findende Mangel von Uebereinstimmung zwischen den Abschnitten des Rhythmus und des Gedankens. Wir nennen unsere modernen Gedichte nur dann fliessend, wenn möglichst häufig an das Ende eines Verses ein Satzende fällt und wenn ein aus mehreren Gliedern bestehender Vers, z. B. ein trochäischer Tetrameter, auch in der Grenzscheide der beiden Reihen ausser der metrischen Cäsur gleichsam eine Cäsur des Gedankens zeigt. Die tragischen Strophen tragen dieser unserer modernen Forderung ungleich mehr Rechnung als Pindar, dem die Responsion zwischen rhythmischen und Satzgliedern ganz und gar gleichgültig ist und der auch die Kola ein und desselben Verses fast niemals durch eine beabsichtigte Cäsur von einander sondert. Nicht einmal das Ende einer Strophe fällt bei Pindar ausnahmslos mit einem Satzende zusammen. Auch

dies ist dem Pindar nicht eigenthümlich; die Fragmente von Alcäus' und Sappho's Dichtungen und ihre Nachbildungen bei den Römern zeigen vielfach die nämliche Erscheinung. Aber nichts desto weniger bleibt es uns unbegreiflich, weshalb gerade die griechischen Lyriker, wir können sagen allein unter den Dichtern aller Völker und aller Zeiten, die Congruenz zwischen rhythmischem und Gedankenschluss gestört haben.

§ 31.

Die stichische und strophische Composition der dramatischen Dichtungen.

Die historischen Elemente der dramatischen Poesie sind dieselben, welche der Iambographie des Archilochus als Voraussetzung dienen, die volksthümlichen Chorlieder an den dionysischen Festen verbunden mit monodischen Vorträgen des aus der Mitte des Chors hervortretenden Koryphäos. Nicht blos bei den Ioniern, sondern auch bei den Dorern (hauptsächlich in Sicilien) und bei den Attikern bestand dies alte volksthümliche Institut dionysischer Poesie, und überall waren schon in früher Zeit die dafür gebrauchten Metra wenigstens der Hauptsache nach dieselben: iambische Trimeter, trochäische, iambische und anapästische Tetrameter und die sich an diese anschliessenden trochäischen, iambischen und anapästischen Hypermetra. Freilich konnte die Verschiedenheit der Stämme und ihrer Dialekte auch für die Form der Poesie nicht ohne Einfluss bleiben. Dahin müssen wir in metrischer Beziehung namentlich die verschiedene Art der Quantität rechnen, welche wir im Trimeter, Tetrameter u. s. w. des Archilochus, der sicilischen Komödie und des attischen Dramas finden. In Beziehung auf die durch zwei Consonanten hervorgebrachte rhythmische Verstärkung einer kurzen Silbe zeigt der Vers des Archilochus und der ihm nachfolgenden Iambographen dieselbe Weichheit des ionischen Dialektes, die uns schon im Homerischen Hexameter entgegentritt: blos eine Muta mit folgendem ϱ oder folgendem λ vermag einen vorausgehenden Vocal in seiner grammatischen Kürze zu wahren, jede andere Consonantencombination macht die grammatische Kürze zu einer rhythmischen Länge. In der attischen Komödie und auch in den der gewöhnlichen Umgangssprache der Attiker sich annähernden Trimetern der attischen Tragödie hat die Combination von muta cum liquida auf die Umgestaltung einer

grammatischen Kürze zur rhythmischen Länge einen weit geringern Einfluss — der attische Dialekt nimmt an der Ueberwindung zweier Consonanten nicht den Anstoss wie der ionische. Und wiederum anders gestaltet sich das rhythmische Silbengesetz im Trimeter und Tetrameter des Epicharmus. Vgl. Cap. II.

Diese Verschiedenheit prosodischer Verhältnisse ist ein sicherer Beweis, dass weder das sicilische noch attische Drama die Gesetze für die Bildung des dialogischen Verses den Trimetern und Tetrametern der Iambographen entlehnt hat; wir müssen annehmen, dass diese Versarten schon in früher Zeit ein Gemeingut aller griechischen Stämme waren, und dass schon vor der Zeit des Archilochus sowohl bei Dorern wie bei Attikern die alterthümliche Poesie der Dionysosfeste sich jener Metra in der später bei Dorern und Attikern sich zeigenden prosodischen Eigenthümlichkeiten bediente.

Die ältere attische Komödie hat trotz der Mannigfaltigkeit der Metra, wie sie uns bei Aristophanes gegenübertritt, dennoch jenes oben bezeichnete metrische Gebiet, welches die iambischen Trimeter und die trochäischen, iambischen und anapästischen Tetrameter und Hypermetra begreift, in der Wesenheit der rhythmischen Bildungsform nicht allzuweit überschritten. Nehmen wir diejenigen Metra des Aristophanes aus, in welcher diesen einen Tragiker oder chorischen Lyriker parodirt, so lassen sich seine sämmtlichen trochäischen, iambischen und anapästischen Chormetra unmittelbar auf die in demselben metrischen Geschlechte gehaltenen Tetrameter und Hypermeter zurückführen. Ausser diesen werden nur zwei metrische Gattungen mit Vorliebe von Aristophanes für den komischen Chor verwandt, einmal die päonischen Metra und andererseits leichte logaödische Bildungen, insbesondere Glyconeen und logaödische Prosodiaca. Ob wir auch hierin annehmen müssen, dass diese Metra schon vor der Entwickelung der alten dionysischen Volksgesänge zur Komödie ein altes Eigenthum der Attiker waren, oder ob hier Aristophanes und seine Vorgänger mit Bewusstsein auf die metrischen Bildungen der hyporchematischen und erotischen Lyriker recurrirt haben, muss dahin gestellt bleiben.

Die Tragödie tritt als eine fest entwickelte Kunstform in Attika fast ein Jahrhundert früher als die Komödie auf, dennoch hat sie die volksthümlichen Metra der alten Dionysosfeste weniger streng [festgehalten als die Komödie. Iambische Tetrametra,

Hypermetra und anapästische Tetrametra hat sie ganz und gar aufgegeben; sie hat von den Metra jener alten volksmässigen Poesie, der sie selber entstammt, nur die iambischen Trimetra, die trochäischen Tetrametra und die anapästischen Hypermetra festgehalten, neben ihnen aber eine so grosse Anzahl anderer metrischer Formen sich zu eigen gemacht, wie wir sie niemals bei einem und demselben Lyriker wiederfinden. Für die Metra des tragischen Chores mussten die bereits ausgebildeten Formen des mit der Tragödie aus derselben Quelle hervorgehenden Dithyrambus eine von selbst sich darbietende Fundgrube gewähren, und wir werden wohl insbesondere die mannigfaltigen logaödischen Bildungen der tragischen Chorstrophen hierauf zurückführen dürfen. Leider sind uns die logaödischen Bildungen des Dithyrambus zu wenig bekannt: es lässt sich nicht entscheiden, wie viel einerseits bei den Aeschyleischen, andererseits bei den Sophokleischen und Euripideischen Logaöden, die unter einander die merklichste Verschiedenheit zeigen, aus der Lyrik entlehnt, und was auf Rechnung der Individualität des einzelnen tragischen Dichters zu setzen ist.

Neben den logaödischen Chormetren nehmen in der Tragödie des Aeschylus die trochäischen und iambischen Strophen eine hervorragende Stellung ein. Von den trochäischen und iambischen Strophen des Aristophanes sind sie dem Bildungsprincip nach durchaus verschieden. Die dort so häufige Irrationalität der schwachen Takttheile ist fast gänzlich vermieden, dagegen tritt katalektische Bildung im Aus- und Inlaut der Reihe in einem solchen Grade hervor, dass wir in keinem anderen Metrum der Griechen etwas ähnliches wiederfinden. Wir haben wohl Grund, darin eine eigenthümliche Erfindung des Aeschylus oder auch wohl des ältern Phrynichus zu erblicken. Noch ein anderes Metrum muss als ein individueller Rhythmus der Tragödie gelten; dies sind die Dochmien, die wir vor Aeschylus nirgends antreffen, — die wenigen Verse des Pindar, in denen man wenigstens einen Ansatz zu dochmischer Bildung erblickt hat, gestatten auch eine andere metrische Auffassung.

Ausserdem zeigen sich in der Tragödie auch noch ionische, daktylische und daktylo-epitritische Bildungen. Die letzteren kommen, wenn wir von dem Aeschyleischen Prometheus absehen, nur bei Sophokles und Euripides vor, und dürfen mit Sicherheit als eine Entlehnung aus der Lyrik aufgefasst werden. Dasselbe

gilt auch von den bei Aeschylus noch mehr als bei seinen Nachfolgern beliebten daktylischen Chorstrophen, welche aus der Lyrik des Stesichorus entlehnt sind. Die Ionici bei Aeschylus sind ebenfalls häufiger als bei den Späteren und dürfen vielleicht darauf Anspruch machen, dass sie schon seit alter Zeit den dionysischen Volksgesängen angehören.

Hiermit sind die in den tragischen Chorstrophen vorkommenden metrischen Formen abgeschlossen, denn die nur einmal bei Aeschylus in den Hiketiden 418 ff. vorkommenden päonischen Strophen können wir gegenüber den so reich vertretenen logaödischen, dochmischen, iambischen und trochäischen Bildungen nicht in Anschlag bringen. Die chorische Lyrik zeigt ganz entschieden einen mit der Zeit fortschreitenden immer grösser werdenden Kreis metrischer Formen, in den Chören der Tragödie ist dies umgekehrt. Sophokles enthält sich der bei Aeschylus so häufigen trochäischen Bildung ganz und gar, und auch die iambischen Strophen des Aeschylus kommen bei ihm nur drei oder vier Mal vor. Nicht viel anders verhält es sich hier bei Euripides: wir dürfen wohl sagen, dass sich die Technik der Sophokleischen und Euripideischen Chorstrophen vorwiegend nur im logaödischen und dochmischen Mass bewegt. Anders aber gestaltet sich das Verhältniss für die tragischen Monodien und die mit diesen zusammenhängenden *θρῆνοι*. Bis auf den Prometheus sind der Aeschyleischen Tragödie die Monodien ganz und gar unbekannt, und auch bei Sophokles und Euripides treten sie erst im letzten Decennium des peloponnesischen Krieges auf. Wir haben darin eine Concession zu erblicken, welche die Tragiker seit dieser Zeit den überall so beliebten Nomoi des Phrynis und seiner Nachfolger machten, und wir dürfen annehmen, dass auch die in diesen tragischen Monodien vorkommenden Metra ebenso wie die hier übliche alloiostrophische Bildung den Nomoi der spätern Lyriker entlehnt sind. Aristot. probl. 19, 15.

Der eigentliche Schwerpunkt der tragischen Rhythmopöie beruht nicht auf diesen erst später hinzukommenden Monodien, die ohnehin ihrem poetischen Gehalte nach ziemlich untergeordnet sind, sondern auf den Chorliedern, und mit Rücksicht auf diese ist die rhythmische Kunst des Aeschylus entschieden höher zu stellen als die seiner beiden Nachfolger. Das erkannte auch schon das Alterthum; so referirt Plutarch Mus. 21 aus einer Schrift des Aristoxenus: *τῇ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλίᾳ*

οὔσῃ ποικιλωτέρᾳ ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλώτερα ἦν. Durch die Aristotelischen Problemata 19, 4 erfahren wir, dass auch Phrynichus in Beziehung auf Mannigfaltigkeit in der Rhythmopöie auf dem Standpunkte des Aeschylus gestanden haben muss, und wenn Aristoph. Vesp. 220 von

ἀρχαῖα μελισιδωνοφρυνιχήρατα

spricht, so ist die Anerkennung, die damit den Chorstrophen der Phrynichischen Tragödie gezollt ist, sicherlich ernst gemeint und darf nicht, wie man gemeint hat, als Ironie gefasst werden. Aristoxenus (bei Plut. de mus.) nennt von tragischen Meistern niemals den Sophokles und Euripides, sondern nur den Phrynichus und Aeschylus: von ihnen sagt er, sie seien φιλόρρυθμοι; und sie und ihre Zeitgenossen sind es, welche Aristoxenus der σκηνικὴ μουσική der spätern Zeit, d. i. der den skenischen Monodien eine besondere Vorliebe zuwendenden Tragödie des Sophokles und Euripides entgegensetzt. Aristoxenus denkt hier nicht an den Inhalt, sondern an die rhythmische Form der Poesie, und auch wir Modernen können nicht umhin, dem Aristoxenus völlig beizustimmen, wenn er, was rhythmische Formfülle anbetrifft, den Aeschylus höher als Sophokles und Euripides stellt.

So viel hier im Allgemeinen von den metrischen Bildungsarten des Dramas, dessen näherer Besprechung der grössere Theil der speciellen Metrik gewidmet ist. Es bleibt uns hier nur eine kurze Auseinandersetzung der mit den metrischen Formen im nächsten Zusammenhange stehenden einzelnen Partien der Tragödie und Komödie übrig. Nach der ausführlichen Erörterung, welche dieser Gegenstand in meiner Schrift über Aeschylus erhalten hat, wird es hinreichen, wenn ich unter Verweisung auf jene Arbeit mich hier auf eine gedrängte Uebersicht beschränke.

Horat. art. poet. 189 stellt für das Drama eine gewiss nicht von ihm zuerst ausgesprochene Forderung auf:

> Neve minor neu sit quinto productior actu
> fabula quae posci vult et spectata reponi.

Damit ist allerdings gesagt, dass es Dramen gab, welche mehr oder weniger als fünf Acte enthielten, aber das normale, gleichsam legitime Mass eines Dramas wird hier auf fünf Acte angesetzt. Die Gliederung nach fünf Acten ist nun aber keineswegs erst

innerhalb des römischen Dramas aufgekommen, sie gehört vielmehr wesentlich der Oekonomie des griechischen Dramas an und hat in der historischen Entstehung derselben ihre eigentliche Berechtigung.

Nicht eine Verdeckung der Bühne durch den Vorhang war es, was das Drama in Acte sonderte, sondern der Gesang des gewöhnlich in der Orchestra, bisweilen aber auch auf der Scene befindlichen tragischen Chores. Wie Aeschylus bei seiner dramatischen Aufführung immer vier mit einander zusammenhängende Dramen darstellt, so kommen bei ihm in jedem einzelnen Drama vier Hauptchorlieder vor. Durch diese vier Chorlieder werden drei Acte oder drei Epeisodien von einander gesondert; dem ersten Chorliede pflegt ein Prologos voranzugehen, dem letzten eine Exodos zu folgen; rechnen wir diese den Chorliedern vorausgehenden und nachfolgenden Theile den drei Epeisodien als ersten und letzten Act hinzu, so ergeben sich damit die von Horaz für das Drama verlangten fünf Acte.

Diese auf der Vierheit der Chorlieder beruhende Gliederung des Dramas ist von Aeschylus überall gewahrt, aber sie ist ihm keineswegs eigenthümlich. Auch die Komödie des Aristophanes hat sich dieser Oekonomie angeschlossen; die Acharner haben vier, der Frieden hat nur drei Hauptchorlieder, jenes Stück ist „quinto actu productior", dieses „quinto actu minor"; alle übrigen Aristophaneischen Stücke kommen mit den Aeschyleischen in der Anzahl der Chorika überein. Auch Sophokles und Euripides sind ebenfalls in den bei weitem meisten ihrer Dramen der Aeschyleischen Norm gefolgt (bei Sophokles hat blos die Antigone fünf Chorika und somit sechs Acte, der Philoktet hat nur drei Chorika und somit nur vier Acte). Unter den Berichten der Alten, welche uns über die einzelnen *μέρη τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας* nähere Auskunft geben, hat derjenige am meisten Werth, der uns aus der fragmentarisch erhaltenen Schrift des Aristoteles *περὶ ποιητικῆς* darüber vorliegt (Arist. poet. 12 und proleg. Aristophan. p. XLIV Bergk). Vier *μέρη* sind es, die hiernach allen Dramen der Tragödie, der Komödie, dem Satyrdrama gemeinsam ist: Der Prologos, die Epeisodia, die Exodos und das Chorikon. Unter Chorikon (auch *χοροῦ μέλος* genannt) versteht Aristoteles keineswegs eine jede vom Chore oder Chorführer vorgetragene Partie: es gibt vielmehr auch Chorpartien innerhalb eines Epeisodions, welche nicht als besondere *μέρη τοῦ δράματος* angesehen werden,

sondern eben nur ein Bestandtheil des Epeisodions sind. Zu einem solchen Chorikon, welches auf den Namen eines besondern *μέρος* Ansprüche machen kann, gehört es, dass es ein *μέγεθος ἱκανόν* hat, d. h. ein grösseres in sich abgeschlossenes und für sich verständliches Ganze bildet. Solcher Chorika kommen der Regel nach, wie schon oben bemerkt, dem griechischen Drama vier zu; das erste davon heisst nach Aristoteles *πάροδος* oder auch wohl *εἴσοδος*, die drei übrigen führen in der Tragödie den Namen *στάσιμα*. Beide Namen stammen ebenso wie alle übrigen für die *μέρη τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας* gebrauchten termini technici aus der ältern Zeit der dramatischen Kunst, ja, sie haben sich vielleicht schon zu jener Zeit geltend gemacht, in welcher man statt der kunstmässigen Dramen nur jene volksmässigen Dionysoslieder hatte, die erst in ihrer weitern Entwickelung zum Drama führten. Damals gab es, wie in den ältern Stücken des Aeschylus (Pers. und Hiket.) noch keinen Prolog. Die Aufführung begann mit dem ersten Auftreten des Chores, und dies ist eben die *πάροδος* oder *εἴσοδος χοροῦ*. Nach dem ersten Chorliede trat in der ältern Tragödie noch ein Schauspieler hinzu, der mit dem Koryphäus einen Dialog hielt. Dieser Partie kam der Name „*ἐπείσοδος*“, d. i. ein zum Auftreten des Chores hinzukommendes Auftreten des Agonisten zu und das ganze darauf folgende Meros hiess *ἐπεισόδιον* (scil. *μέρος*). Nach dem Ende desselben mit der Entfernung des Schauspielers von der Bühne begann der Chor ein zweites Lied, er hatte hier bereits seinen Platz, seine *στάσις*, eingenommen; deshalb erhielt das zweite Chorikon den Namen *στάσιμον* (*μέρος*). Ebenso erfolgte mit dem Abschlusse dieser Partie eine zweite Epeisodos des Agonisten; dann wieder ein zweites Stasimon des Chores; dann in gleicher Weise eine dritte Epeisodos und ein drittes Stasimon und mit dem Ende des letztern, welches zugleich das letzte Chorlied ausmachte, begann der mit der *ἔξοδος χοροῦ* endende Schlusstheil des ganzen Stückes. Wie die vorausgehenden Partien von dem Herbeikommen des Chores oder Schauspielers oder dem Stehenbleiben des Chores ihre Bezeichnung erhalten hatten, so wurde diesem fünften und letzten Theile des Dramas vom Fortgehen des Chores der Name Exodos zu Theil. In Bezug auf die metrische Composition der einzelnen Theile gelten folgende Normen.

Parodos.

Parodos heisst sowohl in der Tragödie wie in der Komödie der erste Vortrag des Chores mit Einschluss der anapästischen Hypermetra, die (in einigen Tragödien) der ersten Strophe desselben unmittelbar vorausgehen. Diese Definition gilt für alle uns erhaltenen Dramen und beruht auf den Angaben der älteren Schriftsteller wie Aristoteles und Plutarch, so wie auch der meisten späteren Scholien: alle anderen Definitionen enthalten höchstens nur einen Theil des Richtigen, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird.

1. Dass die Parodos zunächst ein Vortrag des Gesammtchores sei, „*χοροῦ*“, sagt Aristoteles ausdrücklich, und wir können daher die Wechselgesänge zwischen Koryphäus oder einzelnen Choreuten und Bühnenpersonen nicht als Parodoi ansehen: finden solche *μέλη* statt, ehe ein gemeinschaftliches Chorlied gesungen ist, so haben wir die Parodos nicht beim ersten Auftreten des Chores, sondern im weiteren Verlaufe des Dramas zu suchen. Dies gilt z. B. vom Oedipus Coloneus, wo die Parodos nicht etwa v. 117 *ὅρα, τίς ἄρ' ἦν; ποῦ ναίει;* sondern nach Plutarchs ausdrücklichem Zeugnisse v. 668 *εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας* beginnt*). Wenn daher Spätere die Parodos als den Gesang des einziehenden Chores definiren, so kann dies wenigstens keine allgemeine Gültigkeit haben. Schol. Phoen. 202. Euclides bei Tzetzes in Cramer Anecd. Oxon. 3 p. 344, 12; 346, 16; Cramer Anecd. Par. 1 p. 19.

2. Gehen dem ersten Gesange des Gesammtchores anapästische Hypermetra unmittelbar vorher, so werden auch diese zur Parodos gerechnet; so in den Supplices des Aeschylus v. 1, in den Persern 1, im Agamemnon 140 und Aiax 134, ein Gleiches muss von den iambischen Tetrametern und den darauf folgenden lyrischen Versen vor dem ersten Chorgesange in den Wespen 230 angenommen werden. Dies widerspricht zwar scheinbar den Worten des Aristoteles, denn die Anapästen werden nicht vom Chore, sondern von dem Koryphäus vorgetragen, aber

*) Plut. an seni sit ger. respubl. 3. Solche Partien wie Oed. Col. 117 sind amöbäisch gesungene Monodien, keine Chorika. Dagegen sind *μέλη*, welche unter die beiden Halbchöre des Chores vertheilt sind, immerhin Chorgesänge — ein „erster Vortrag des Chores“ kann daher auch im Wechsel der Halbchöre gesungen werden, er bleibt immerhin ein Chorikon.

es folgt aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle: *χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν η πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ* (wahrscheinlich *ὅλη τοῦ χοροῦ*), *στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου*: Aristoteles gibt dem Stasimon, gegenüber der Parodos, die negative Bestimmung, dass es keine Anapästen enthalte und hiermit ist indirect gesagt, dass die Anapästen von der Parodos nicht ausgeschlossen werden sollten. Ausdrücklich bezeugen dies zwei Stellen des Hephaestion*), in welchen es heisst, dass die anapästischen Systeme vorzugsweise in der Parodos gebräuchlich wären. Aus der Ausschliessung der Trochäen vom Stasimon geht hervor, dass in der Parodos anstatt Anapästen auch Trochäen d. h. trochäische Tetrameter vorgekommen sein müssen: sie sind zwar in den erhaltenen Dramen wenigstens nicht als Einzugstrochäen nachzuweisen, aber ein Scholion zu den Acharnern 204 enthält in der That die Angabe, dass sowohl in der Tragödie wie in der Komödie der Chor mit Trochäen aufzutreten pflegte, wenn er im eiligen Laufe hereinkam. Den trochäischen Tetrametern stehen die von dem Scholiasten als Parodos bezeichneten iambischen Tetrameter analog, mit welchen in den Wespen der Chor seinen Einzug hält: sie werden von dem Chorführer vorgetragen, gehen im weiteren Verlaufe in das lyrischere Euripideion Tessareskaidekasyllabon (den dikatalektischen Tetrameter) über und müssen wie dieser gesungen sein. Wir können aus diesem Einzugsliede auf den Vortrag der Anapästen einen sicheren Schluss machen: auch diese wurden nicht etwa blos declamirt, sondern gesungen, oder wenigstens melodramatisch unter Instrumentalbegleitung vorgetragen — und zwar nicht vom ganzen Chore, sondern immer nur von einem Einzelnen, wahrscheinlich dem Koryphäus; während ihres Vortrags hielt der Chor seinen Einzug in die Orchestra und nahm seine Stellung für den Tanz ein, mit dem er das unmittelbar auf die Anapästen folgende Gesammtchorlied begleitete. Die anapästische Monodie bildet gleichsam die erste Einleitung des Chorliedes, beide machen auch dem Inhalte nach ein zusammengehörendes Ganze aus und werden deshalb zusammen unter dem Namen Parodos begriffen. In den späteren Stücken, namentlich bei Sophokles und Euripides, fehlen die Anapästen, der Chor hält schweigend seinen Einzug: hier bezeichnet Parodos blos das eigentliche Chorlied, eine Be-

*) Heph. p. 71. 76 *ἀναπαιστικά, ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει.*

deutung, die auch Aristoteles hauptsächlich im Auge hat, ohne aber, wie wir bereits bemerkten, die Anapästen auszuschliessen. Blosse Einzugsanapästen ohne ein folgendes Chorlied sind nie von den Alten Parodos genannt worden, und wir dürfen daher auch nicht die Choranapästen im Anfange der Hecuba mit diesem Namen bezeichnen. Die Widersprüche späterer Scholiasten sind ohne Bedeutung, da sie lediglich von einer willkürlichen Etymologie der Wörter Parodos und Stasimon ausgehen. Am allerwenigsten aber berechtigt die Stelle des Aristoteles, die Parodos blos von den Einzugsanapästen zu verstehen, wie Fritzsche ad Aristoph. Ran. p. 387 meint, der den Sinn jener Stelle folgendermassen angibt: Parodos ist der erste Vortrag des Chors und zwar eine blosse Recitation, kein Gesang, aus blossen Anapästen und Trochäen bestehend. Fritzsche betonte das Wort *λέξις* und sieht darin einen besonderen Gegensatz zu dem von dem Stasimon gebrauchten *μέλος*. Aber *λέξις* heisst im Allgemeinen Vortrag, und kann sowohl Recitation als Melos bezeichnen; aus der Aristotelischen Definition des *ἐπεισόδιον* aber ergibt sich auf das bestimmteste, dass Aristoteles nicht blos das *στάσιμον*, sondern auch die Parodos zu den *μέλη χοροῦ* rechnet.

3. Die Parodos ist, wie sich gezeigt hat, in ihrer ältesten mit dem Namen zusammenhängenden Form die Verbindung von einem Chorliede mit einem monodischen Vortrage und stand hierdurch zu den ferneren Chorliedern des Dramas, den Stasima, in einem festen äusserlichen Gegensatze, da die letzteren, der Aristotelischen Definition zufolge, der Anapästen entbehren. Als in der weiteren Entwickelung des Dramas der Dialog ausgedehnt und die Chorpartien auf einen geringeren Umfang beschränkt wurden, da verschwanden die Eingangsanapästen und die Parodos begann gleich mit dem eigentlichen Chorgesange, aber sie erschien auch jetzt noch in einer Form, die ihr ebenfalls einen von dem Stasimon verschiedenen Charakter verlieh. a) Anapästische Perioden (Hypermetra) bald in strengerer, bald in freierer Form, von dem Chorführer oder den Führern der Halbchöre gesungen, treten zwischen die einzelnen Strophen. So:

Antigon. 100. *στρ. α'*, Anap., *ἀντ. α'*, Anap., *στρ. β'*, Anap., *ἀντ. β'*, Anap.

Alcest. 77. Anap., στρ. α'. Anap., ἀντ. α'. Anap.
Halbchöre und deren Führer.
στρ. β'. ἀντ. β'. Anap.
Chor und Chorführer.

Hierher sind auch die komischen Parodoi der Acharner 204, Lysistrata 254, Ran. 324 zu rechnen, wo die Chorstrophen von trochäischen, iambischen, anapästischen Tetrametra des Chorführers unterbrochen werden.

b) Statt von den Chorführern in der Orchestra können die Anapästen auch von den Schauspielern ἀπὸ σκηνῆς gesungen werden. So schon in der Parodos des Prometheus v. 128, die auch von dem Scholiasten als solche angesehen wird: auf jede Strophe des Chors folgt je ein System des Prometheus:

στρ. α'. Anap. ἀντ. α'. Anap. στρ. β'. Anap. ἀντ. β'. Anap.

Philokt. v. 135: nach der ersten, zweiten und vierten Strophe ein System des Neoptolemus, das zweite von einem Dimetron des Chorführers, στρ. ἀντ. γ' von Neoptolemus unterbrochen:

στρ. α'. Anap. ἀντ. α'. Anap. στρ. β'. ἀντ. β'. Anap. στρ. γ'. ἀντ. γ'.

Hierher ist wahrscheinlich auch Ajax v. 136 zu rechnen:

Anap. στρ. α'. ἀντ. α'. ἐπῳδ. Anap. (Tekmessa), Anap. (Ch.), Anap. (T.), στρ. β'. Anap. (T.), ἀντ. β'. Anap. (T.).

Medea v. 96: Anapästen der Medea und der Trophos, προῳδός und ἐπῳδός der Chorführerin.

προῳδ. Anap. στρ. Anap. ἀντ. Anap. ἐπῳδ.

Die Proodos steht hier an der Stelle der Einzugsanapästen, nur durch die mehr melische Form des Metrums verschieden.

c) An die Stelle der von den Bühnenpersonen gesungenen Anapästen treten lyrische Strophen und Antistrophen, die Parodos erhält dadurch völlig die Form eines Kommos. Den Anfang dieser Bildung zeigt die Parodos des Philoktet στρ. ἀντ. γ'. Hierher gehört:

Soph. Electr. 121.

στρ. α'.	ἀντ. α'.	στρ. β'.	ἀντ. β'.	στρ. γ'.	ἀντ. γ'.	ἐπῳδ.
Ch. Elect.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.

Eurip. Electr. 166, nach einer vorausgehenden Monodie der Electra 112—165.

στρ.	ἀντ.
Ch. E.	Ch. E.

Helen. v. 167, nach einer kurzen monodischen Proodos (164—166) und mit nachfolgender Epodos der Helena:

στρ. α' (Hel.). ἀντ. α' (Ch.). στρ. β' (Hel.). ἀντ. β' (Ch.).

Troad. v. 153, στρ. α', ἀντ. α', στρ. β', ἀντ. β', die beiden ersten im monodischen Wechsel zwischen Hekabe und den Führerinnen der Halbchöre, den Eingangsanapästen auch in der Form sich annähernd, im Wechsel der Personen mit dem Einzugsliede der Wespen zu vergleichen.

Dass diese lyrischen Partien trotz ihrer kommatischen Form wirkliche Parodoi sind, geht aus den Angaben der Alten unwiderleglich hervor. So wird die Stelle der Euripideischen Electra von Plutarch, die Stelle des Prometheus und der Sophokleischen Electra von dem Scholiasten als Parodos bezeichnet. Daraus ergibt sich auch die Unrichtigkeit der Ansicht, dass an diesen Stellen von Seiten des Chores nur monodischer Gesang stattfände; wir müssen vielmehr die Behauptung aufstellen: weil diese Stellen, wie die Alten bezeugen, Parodoi sind, so folgt daraus, dass hier neben den Monodien ἀπὸ σκηνῆς und einzelner Choreuten auch ein wirklicher Chorgesang stattfindet, denn die Parodos kann niemals blos monodische Partien begreifen.

Aus der Komödie gehören unter die mit b) und c) bezeichneten Kategorien die Parodoi der Ritter 247, des Friedens 301 (beide aus trochäischen Tetrametern und einem trochäischen Hypermetron bestehend, ohne eine antistrophische Partie), der Wolken 269, Vögel 310, Thesmophoriazusen 655, Frösche 324, Plutus 253.

Diese kommatischen Formen der Parodos können nicht befremden, denn sie ergeben sich alle als natürliche Fortbildungen des ursprünglichen Principes. Bei Aeschylus ist die Parodos eine Verbindung von Chorlied und vorausgehenden Anapästen, die monodisch vom Chorführer vorgetragen werden, aber durch die immer mehr sich geltend machende Forderung nach mannigfaltigerer dramatischer Action und Lebendigkeit wird diese einfache Form zu neuen Gestaltungen modificirt: die anapästischen Monodien treten zwischen die Strophen des Chorliedes, bald nach alter Weise vom Chorführer, bald von einer Bühnenperson gesungen, bald unter beide vertheilt, und endlich tritt an die Stelle der Anapästen ἀπὸ σκηνῆς eine Strophenform im lyrischen Metrum, wie sie für die Monodien geeignet war.

4. Schon die Verbindung des Chorliedes mit monodischen Partien ergibt auch im äusseren Umfange einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon, durch den namentlich bei Sophokles die Parodos bedeutend hervortritt. Aber auch dieser Unterschied ist im Wesen der Parodos bedingt. Die Chorpartien waren im älteren Drama die Hauptsache, namentlich aber musste der Chor beim ersten Auftreten seine ganze imposante Bedeutung entfalten, während im weiteren Verlauf des Stückes bei der Entwickelung der Handlung das lyrische Interesse hinter das dramatische zurücktrat. So nahm die erste Chorscene auch äusserlich einen grösseren Umfang ein als die folgenden, ähnlich der als Introduction geltenden ersten Scene unserer meisten Opern. In den meisten Stücken des Aeschylus übertrifft der eigentliche Chorgesang der Parodos, ganz abgesehen von den Anapästen, die Stasima an Zahl der Strophen: in den Supplices 16, den Persern 11, im Agamemnon 13 Strophen. Auch bei Sophokles findet eine ähnliche Erscheinung statt: während seine Stasima nie mehr als 3 oder 4 Strophen enthalten, umfasst die Parodos im Oedipus Rex 6, in den Trachinierinnen 5 Strophen, und nur im Oedipus Coloneus steht sie den Stasima gleich, weil sie hier erst in die Mitte des Stückes fällt, so dass also bis auf diese einzige wohlbegründete Ausnahme sich der grössere Umfang der Parodos für Sophokles als ein durchgängiges Gesetz zeigt. Weniger tritt dieser Unterschied zwischen den Parodoi und Stasima des Euripides hervor, da dessen Chorlieder meist nicht mehr Anspruch auf die frühere Bedeutung machen. Bei der grossen Ausdehnung der Aeschyleischen Parodoi musste sich von selber eine Gliederung in einzelne Theile ergeben, sowohl dem Inhalte als der Form nach. So in den Supplices. Während die Chorführerin in den Eingangsanapästen das unglückliche Loos der Schwestern beklagt und über die Verfolger Verwünschungen ausruft, verweilt der erste Theil des Chorliedes (die ersten 10 Strophen) bei der Betrachtung der früheren Schicksale des Danaosstammes, welche in den kommosartig zwischen die Halbchöre getheilten Strophen des zweiten Theiles wieder neuen Klagen Platz macht. Schon durch den gemeinschaftlichen Refrain der Strophenpaare ist der zweite Theil auch äusserlich von dem ersten geschieden. So sind auch in der Parodos der Perser durch *μεταβολὴ ῥυθμῶν* gleichsam zwei, im Agamemnon drei Gesänge zu einem grossen Ganzen vereint. Hiermit hängt eine andere Eigenthümlichkeit, der Gebrauch

der Epoden, zusammen. Die Epodos im Drama bildet stets den Abschluss eines Ganzen und kommt daher regelmässig nur als letzte Strophe des Chorgesanges vor. Blos in folgenden Parodoi findet die Epodos in der Mitte statt:

Agamemn. 104	α' α' ἐπ. (daktylisch.)	β' β' γ' γ' (trochäisch.)	δ' δ' ε' ε' ϛ' ϛ' (iambisch.)
Perser 65	α' α' β' β' γ' δ' δ' (ionisch.)	ε' ε' ϛ' ϛ' (trochäisch.)	
Iphig. Aul. 164	α' α' β' (glykoneisch.)	γ' γ' δ' δ' (trochäisch.)	
Phoeniss. 202	α' α' β' (glykoneisch.)	γ' γ' (trochäisch.)	

Mit Recht hat G. Hermann diese Stellung der Epodos als einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon hervorgehoben. Willkürlich aber ist es, wenn O. Müller, nicht um diese Eigenthümlichkeit zu erklären, sondern sie abzuleugnen, in der ersten, zweiten und vierten der eben angeführten Parodoi mit den Trochäen und ebenso in den Supplices mit der 11. Strophe ein ganz neues Chorlied, nämlich das erste Stasimon, beginnen lässt. Die Länge des Gesanges kann kein Grund für die Zerschneidung sein, denn die Parodos der Phoenissen besteht nur aus 5 Strophen. Was O. Müller als zwei getrennte Chorgesänge ansieht, sind nur die durch *μεταβολὴ ῥυθμῶν* getrennten Theile desselben Chorgesanges, eine *μεταβολή*, die auch in der Lyrik z. B. in dem 14 strophigen Gesange Alkmans vorkam. Mit ihr ist auch ein Wendepunkt des Gedankens gegeben, wie überhaupt Inhalt und metrische Form im genauesten Zusammenhange steht; aber es ist kein neuer selbständiger Inhalt: schon die Anfangsworte der Trochäen Phoen. 239: *νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων*, Pers. 114 *ταῦτά μοι μελαγχίτων* verbieten, hier ein neues Chorlied zu beginnen. Gern stimmen wir dagegen der von O. Müller vorgeschlagenen Umstellung der Epodos in den Persern bei, da sie dem Zusammenhange des Sinnes nach unmittelbar vor den Trochäen stehen muss

α' α' β' β' γ' γ' δ' ε' ε' ϛ' ϛ'.

Dann bildet auch hier wie in den übrigen Beispielen die Epodos den Abschluss eines Ganzen, zwar nicht eines ganzen Chorgesanges, aber doch den Abschluss eines der Theile, worin die zu einer

grösseren Strophenmasse ausgedehnte Parodos nach metrischer Form und Inhalt gegliedert war.

5. Ausser der Parodos wird von Pollux und Euklides bei Tzetzes*) eine Epiparodos erwähnt. Der erstere erklärt sie als den zweiten Eintritt des Chores, nachdem er vermittels einer μετάστασις, eines Scenenwechsels verschwunden war; Tzetzes als den Eintritt eines zweiten Chores, nachdem der erste abgezogen. Nach dem letzteren könnte man etwa den Chor der Mysten in den Fröschen als ein Epiparodos bezeichnen, aber auch dies Beispiel würde nicht recht passen, denn der erste Froschchor war ja überhaupt nicht sichtbar und konnte weder Einzug noch Auszug gehalten haben. Vielleicht will Euklides nichts anderes als Pollux sagen und nur missverständlich hat Tzetzes von zwei verschiedenen Chören gesprochen. Aber auch von der Epiparodos im Sinne des Pollux ist es nicht leicht eine sichere Vorstellung zu gewinnen. Wahrscheinlich wurde mit dem Namen Epiparodos das (in der Orchestra gesungene) zweite Chorikon solcher Dramen bezeichnet, in welchen das erste Chorikon (die Parodos) nicht in der Orchestra, sondern auf der Bühne gesungen wird. Wir hätten demnach in dem zweiten Chorikon der Eumeniden und der Septem eine Epiparodos zu sehen.

Stasimon.

Die auf die Parodos folgenden Lieder des Gesammtchores werden Stasima genannt. Aristoteles definirt sie im Gegensatze zu der Parodos als Gesänge des Chores ohne Anapästen und Trochäen (s. Aesch. Prol. S. 7). Dies passt aber weder für die Stasima der Komödie (Acharn. 1143, Thesmoph. 947), noch für die Stasima der Aeschyleischen Tragödie (Suppl. 625, Eum. 307, Agam. 355, Sept. 822, Pers. 532, 623), dagegen findet es ohne Ausnahme auf alle Stasima des Sophokles und Euripides Anwendung. Auch sonst hat Aristoteles in seinen Definitionen der μέρη τραγῳδίας nur die neuere (nach-äschyleische) Tragödie im Auge. Hiernach würde der Unterschied des Stasimon von der Parodos nur ein äusserlicher zu sein scheinen, wenn sich nicht noch andere Momente geltend machen liessen, in welchen eine weitere Verschiedenheit der Parodos und des Stasimon besteht. Das Stasimon ist nicht so grossartig angelegt als die Parodos, es ist fast stets von geringerem Umfange. Während die Parodos bei ihrer

*) Westphal Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien S. XIII.

grösseren Ausdehnung in mehrere Theile zerfällt und deshalb auch in der Mitte eine Epodos als Schluss des ersten Theiles zulässt, tritt in dem Stasimon die Epodos immer ans Ende des Ganzen. Künstliche Anordnung und Gruppirung der Strophen zu einander lässt sich nur in den Stasima Choeph. 935 und 783 wahrnehmen:

α′ β′ α′   γ′ δ′ γ′   ε′ β′ ε′

während sie in der Parodos durch die Einflechtung der monodischen Anapästen häufig ist. Gewöhnlich folgen Strophe und Antistrophe paarweise (nach Syzygien) aufeinander. Bei dem Beginne des Stückes, wo die Handlung erst vorbereitet wird, konnte der Chor eine ausgedehntere Stellung einnehmen, ja er diente hier dazu, die Handlung zu motiviren und über den Anfang hinaus im ahnenden Geiste das ganze Stück zu überschauen; im weiteren Verlaufe wird die Handlung rascher und angespannter, sie darf daher von dem Chore nicht allzulange unterbrochen werden; das Stasimon dient deshalb meist dazu, einen Ruhepunkt in der Handlung zu bilden und deren einzelne Momente unter idealem Gesichtspunkte zu fassen.

Nach häufig wiederkehrender Angabe der Scholiasten und Lexikographen*) ist das Stasimon von dem Chore stehend gesungen, und hierdurch der Parodos entgegengesetzt, bei welcher Bewegung stattfand. Allein schon Hermann und Müller haben mit Recht bemerkt, dass diese Angaben unrichtig sind. Sie beruhen offenbar auf der Etymologie des Namens, durch die sich die Späteren wie in vielen anderen Fällen verführen liessen, und auf dem Vergleiche, mit welchem man das Wort Stasimon zu Parodos setzte. Aristoteles, der für uns die älteste Quelle ist und dem wir hier unbedingt folgen müssen, weiss von diesem Unterschiede nichts, der, wenn er stattgefunden hatte, viel significanter war als der von ihm selber angegebene sein würde. Wenn die Stasima ohne Bewegung gesungen worden wären, so würde die Orchestik in den allermeisten Stücken blos auf die Parodos beschränkt sein und von dem orchestischen Elemente im Drama kaum die Rede sein können. Bedenkt man hierzu die Lebhaftigkeit der hellenischen Natur, den bewegten Inhalt vieler

*) Schol. Phoen. 202. Etym. m. 725, 2. Euklid. bei Cramer Anecd. Ox. 3 p. 346, 20; 344, 26, Anecd. Paris. 1, 19. Schol. Ran. 1281. Schol. Trach. 216. Schol. Vesp. 273.

Stasima, so lässt es sich in der That nicht begreifen, dass hier die Choreuten hätten still stehen können und dass die Orchestik blos auf die Parodos beschränkt gewesen wäre.

Die Angabe der Scholiasten ist also eine durch falsches Etymologisiren herbeigeführte Absurdität. Sie haben offenbar von der Orchestik keinen Begriff mehr, sie verwechseln gedankenlos das Einziehen des Chores mit der orchestischen Bewegung und denken nicht daran, dass die Orchestik der Tanz innerhalb eines gegebenen Raumes von einem bestimmten Standorte aus ist, von welchem die Choreuten ausgehen und zu dem sie wieder zurückgehen. Die richtige Erklärung des Wortes gibt Hermann: Neque stasimum ab eo, quod immotus stet chorus, dictum est, sed quod a choro non accedente primum et ordines explicante, sed iam tenente stationes suas canatur.

Der Tanz war bei dem Stasimon der Tragödie wie bei der Parodos die Emmeleia, die gewöhnliche tragische Orchesis, deren Charakter als ruhig, feierlich und majestätisch bezeichnet wird. Wo die Stimmung bewegter war, konnten auch andere Tanzweisen angewandt werden (besonders in den bisweilen innerhalb der Epeisodia vorkommenden Chorika wie Trach. 205). Missverständlich ist in einer der von Tzetzes in Cramers Anecd. Oxon. 3, 344 benutzten Quellen die *ἐμμέλεια* als ein von *πάροδος* und *στάσιμον* verschiedenes drittes *μέρος τραγῳδίας* aufgeführt. Der den komischen Chorika eigenthümliche Tanz ist der Kordax, von so lascivem Charakter, dass ihn kein Nüchterner tanzen mochte Epict. char. 6. Dem Satyrdrama gehört der bakchantische Sikinnis-Tanz an. Athen. 14, 630 B.

Parodos und Stasimon der Komödie.

Auch in der Komödie heisst das erste Chorikon *πάροδος* oder *εἴσοδος* und ebenso kommt in ihr auch ein *στάσιμον* vor (das *στάσιμον* wie die *πάροδος* wird von Aristoteles zu den *μέρη κοινὰ ἁπάντων* sc. *δραμάτων* gerechnet). Aber nicht jedes der drei auf die Parodos folgenden Chorlieder ist in der Komödie ein *στάσιμον*, sondern zwei oder mindestens eines von ihnen führt den Namen *παράβασις*. — Im Allgemeinen unterscheiden sich die komischen Chorika darin von den tragischen, dass sie mit Ausnahme der Parodos fast nie in einem Zusammenhange mit der in den Epeisodien den Zuschauern vorgeführten komischen Handlung stehen; es sind „eingelegte" Lieder, Chor-Couplets. Ihr

Inhalt ist entweder ein Lobgesang auf eine Gottheit oder persönlicher Spott auf bekannte oder wohl gar im Theater anwesende Personen. Dasselbe war auch der Inhalt der alten volksthümlichen Dionysos-Gesänge, aus denen die Komödie sich entwickelt und die Freiheit des Spottes als eine durch den Dionysos-Cult sanctionirte Licenz sich bewahrt hat.

Das erste Chorikon steht, wie gesagt, mit dem Inhalte des Stückes, mit dem was auf der Bühne vorgeht und noch vorgehen wird, im Zusammenhange. Nach Ende des Epeisodions aber tritt der Chor in sein altes Recht des Verspottens ein, er verlässt seinen Platz zwischen *θυμέλη* und *σκηνή* und tritt auf beiden Seiten der *θυμέλη* hin in den Vordergrund der Orchestra unmittelbar den Zuschauern gegenüber, an die er nunmehr seine Worte richten will. Von diesem Verlassen des Standpunktes erhält nun das zweite komische Chorlied den Namen Parabasis. Um zu verspotten, muss der Dichter dem Publicum gegenüber sich in seiner Berechtigung und Bedeutung darstellen und so wird, ehe das eigentliche Spottchorlied beginnt, von dem Chorführer eine monodische Partie im Namen des Dichters vorgetragen. Sie ist meist in anapäst. Tetrametern (in den Nubes in Eupolideen) gehalten und auf die anapäst. Tetram. folgt, wie gewöhnlich auf die Tetrameter der Komödie, ein in demselben anapäst. Metrum gehaltenes Hypermetron. Die Tetrameter führen den Namen der Parabase im engern Sinne; das sich daran schliessende und dasselbe Thema fortführende Hypermetron führt seiner metrischen Beschaffenheit wegen den Namen *μακρόν* oder *πνῖγος*. Gewöhnlich gehen den Tetrametern der Parabase im engeren Sinne noch einige Kola voraus, mit denen der Chorführer den die Bühne verlassenden Schauspieler verabschiedet, eine Partie, wie sie auch sonst als Einleitung komischer und tragischer Chorika vorkommt. Diese Partie führt in der Parabase den Namen Kommation.

Alle drei Theile der Parabase, die hiermit genannt sind, das Kommation, die eigentliche Parabasis und das Makron, sind aber nur als die monodische Einleitung des darauf folgenden Chorgesangs anzusehen; ihre Eigenthümlichkeit besteht blos darin, dass sie im Namen des Dichters gesprochen werden, im übrigen aber stehen sie den Anapästen, welche häufig am Anfange eines tragischen Chorikons vom Koryphäus vorgetragen werden, parallel. Das Chorikon der Parabase ist vom Standpunkte der dramatischen Oekonomie aus die Hauptsache, es ist das eigentliche *χορικὸν*

μέλος und unterscheidet sich von den übrigen Chorika hauptsächlich nur durch seine eigenthümliche Form der Strophenanordnung. Es ist dies dieselbe, welche Hephaestion *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ* nennt (vgl. oben). Die Strophengliederung ist *α*, *β*, *α*, *β*. Die Strophen *α* heissen die *ᾠδή* und *ἀντῳδή*, sie sind meist hymnodischen Inhalts und in der metrischen Form schliessen sie sich den Rhythmen der chorischen Lyriker, des Stesichorus, Pindar u. s. w. an. Die Strophen *β* heissen *ἐπίρρημα* und *ἀντεπίρρημα*; ihr Inhalt ist überall der eines derben persönlichen Spottes, und die metrische Form dieser beiden Strophen hat das Eigenthümliche, dass sie entweder aus 16 oder aus 20 trochäischen Tetrametern besteht, eine Anzahl, die sich am besten so erklären lässt, dass 4 tetrastichische oder pentastichische Strophen zu Grunde liegen. Der trochäische Tetrameter ist hier als alter melischer Spottvers, als welcher er ja schon bei Archilochus vorkommt, in seinem Rechte; bisweilen aber treten päonische Verse an dessen Stelle, namentlich da, wo der Spott noch lasciver und die orchestische Bewegung des Chores noch bewegter wird. Der auf den ersten Anblick auffällige Wechsel der strophischen Anordnung, wo auf die Ode nicht sofort die *ἀντῳδή*, sondern erst das Epirrhema folgt, ist wahrscheinlich noch ein unmittelbarer Rest der den Komödien zu Grunde liegenden volksmässigen Dionysosgesänge, als unter der Festbegeisterung und unter der Weinlaune die Ausbrüche des Dankes an die Gottheit und der frivole Spott in raschem Wechsel auf einander folgten, und man nach einem auf ein Spottlied folgenden Lobgesange wieder zum Spotte zurückkehrte.

Die drei ersten monodischen oder einleitenden Theile heissen *ἁπλᾶ*, weil sie nicht antistrophisch repetiren. Die darauf folgenden 4 Strophen dagegen werden wegen der hier stattfindenden metrischen *ἀνταπόδοσις* als *διπλᾶ*, oder auch *ἐπιρρηματικὴ συζυγία* bezeichnet.

Nur einmal braucht der Koryphäus von der Persönlichkeit des Dichters zu reden und sie den Zuschauern gegenübertreten zu lassen. Es geschieht dies eben im zweiten Chorikon, — im ersten d. i. in der Parodos konnte es deshalb nicht geschehen, weil hier der Chor gleich beim Eintritt in die Handlung der Bühne verflochten ist —, er wählt dazu den ersten Ruhepunkt, der ihm mit dem Ende des ersten Epeisodions geboten ist. In dem dritten und vierten Chorikon, welches der Chor in der Komödie

vorzutragen hat, erinnert wenigstens eines in seiner metrischen Form an die *ἐπιρρηματικὴ συζυγία* und daher führt auch dieses nach den Angaben der Alten den Namen Parabasis. Da, wie gesagt, der Dichter sich über sein Verhältniss zum Publicum in der Einleitung der ersten Parabase ausgesprochen hat, so fehlen dieser zweiten Parabase die *ἁπλᾶ μέρη*. Die zweite Parabase wird daher *παράβασις ἀτελής* genannt, während die erste eine *παράβασις τελεία* ist. Es ist schon bemerkt, dass diese zweite Parabase entweder das dritte oder das vierte von den vier komischen Chorliedern umfasst. Dasjenige Chorlied, welches keine Parabase und keine Parodos ist, heisst wie das zweite, dritte, vierte Chorikon der Tragödie ein Stasimon; von epirrhematischer Syzygie zeigt sich hier keine Spur; vielmehr wählt hier Aristophanes gewöhnlich die bei den Lyrikern vorkommende monostrophische Compositionsart (es folgen mehr als zwei Strophen desselben metrischen Schemas auf einander). Dem Inhalte nach ist dies Stasimon entweder ein skoptisches Lied gleich dem Epirrhema der Parabase oder es hat einen hymnodischen Inhalt gleich der parabasischen Ode. Mit dem Zurücktreten der skoptischen Licenz seit der Zeit der sicilischen Expedition verschwindet das Interesse an der Parabase: die drei auf die Vögel folgenden Stücke, Lysistrata, Thesmophoriazusen und Ranae enthalten je nur Eine Parabase, in den letzten zwei Stücken, den Ekklesiazusen und dem Plutus, fehlt die Parabase gänzlich, wie denn hier auch das komische Chorlied überhaupt so gut wie völlig geschwunden ist.

§ 32.

Stilarten, Ethos und Composition der Strophe.

Aristides de musica p. 29. 30 Meib. überliefert: *τρόποι δὲ μελοποιίας γένει μὲν τρεῖς, διθυραμβικός, νομικός, τραγικός. ὁ μὲν οὖν νομικὸς τρόπος ἐστὶ νητοειδής, ὁ δὲ διθυραμβικὸς μεσοειδής, ὁ δὲ τραγικὸς ὑπατοειδής. εἴδει δὲ εὑρίσκονται πλείους, ὡς δυνατὸν δι' ὁμοιότητα τοῖς γενικοῖς ὑποβάλλειν, ἐρωτικοί τε γὰρ καλοῦνταί τινες, ὧν ἴδιοι ἐπιθαλάμιοι, καὶ κωμικοί, καὶ ἐγκωμιαστικοί. τρόποι δὲ λέγονται διὰ τὸ συνεμφαίνειν πως τὸ ἦθος κατὰ τὰ μέλη τῆς διανοίας.*

Hiermit zusammenzustellen ist eine andere bald darauf bei Aristides folgende Stelle, wo er von dem Unterschiede der Melodien nach Tongeschlecht, System, Tonart, *τρόπος* und *ἦθος* spricht: *διαφέρουσι δ' ἀλλήλων αἱ μελοποιίαι*

γένει, ὡς ἐναρμόνιος, χρωματική, διάτονος.
συστήματι, ὡς ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής.
τόνῳ, ὡς Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος.
τρόπῳ, νομικῷ, διθυραμβικῷ, τραγικῷ.
ἤθει, ὥς φαμεν, τὴν μὲν συσταλτικήν, δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν· τὴν δὲ διασταλτικήν, δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν· τὴν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἐρημίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν. ἤθη δὲ ταῦτα ἐκαλεῖτο, ἐπειδὴ περὶ τὰ τῆς ψυχῆς καταστήματα διὰ τούτων πρῶτον ἐθεωρεῖτό τε καὶ διωρθοῦτο, ἀλλ' οὐκ ἐκ μόνων· ἀλλὰ γὰρ ταῦτα μὲν ὡς μέρη συνεργεῖ πρὸς τὴν θεραπείαν τῶν παθῶν, τὸ δὲ τέλειον οὖν μέλος, τὸ καὶ τὴν παιδείαν ἀνελλιπῆ προσάγον· ὡς γὰρ ἐπὶ τῶν ἰατρικῶν φαρμάκων οὐ μία τις ὕλη πέφυκεν ἰᾶσθαι τὰ πεπονθότα τοῦ σώματος, ἡ δ' ἐκ πλειόνων συμμικτὸς ἐντελῆ ποιεῖ τὴν ὄνησιν, οὕτω δὲ κἀνθάδε. μικρὸν μὲν ἡ μελῳδία πρὸς κατόρθωσιν, τὸ δὲ ἐξ ἁπάντων τῶν μερῶν συμπληρωθὲν αὐταρκέστατον.

Die erste Stelle des Aristides lautet in der Uebersetzung des Marcianus Capella p. 189 Meib.: Melopoeiae species sunt tres, hypatoides, mesoides, netoides. Et hypatoides est quae appellatur tragica, quae per graviores sonos constat; mesoides quae dithyrambica nominatur, quae tonos aequales mediosque custodit; netoides quae et *νομικός* consuevit vocari, quae plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam aliae distantiae, quae et tropica mela dicuntur, aliae homologica. Sed haec aptius pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt divisiones afferre. Hae autem species etiam tropi dicuntur.

Der zweiten Stelle des Aristides entsprechend lesen wir bei Euklid. Introd. harm. p. 20 Folgendes:

Μεταβολὴ δὲ λέγεται τετραχῶς· καὶ γὰρ κατὰ γένος καὶ κατὰ σύστημα καὶ κατὰ τόνον καὶ κατὰ μελοποιίαν ... κατὰ δὲ μελοποιίαν γίνεται μεταβολή, ὅταν ἐκ διασταλτικοῦ ἤθους εἰς συσταλτικὸν ἢ ἡσυχαστικόν, ἢ ἐξ ἡσυχαστικοῦ εἴς τι τῶν λοιπῶν ἡ μεταβολὴ γίνηται.

Ἔστι δὲ διασταλτικὸν μὲν ἦθος μελοποιίας, δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες καὶ πράξεις ἡρωικαὶ καὶ πάθη τούτοις οἰκεῖα, μάλιστα μὲν ἡ τραγῳδία, καὶ τῶν λοιπῶν δὲ ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτῆρος.

Συσταλτικὸν δέ, δι' οὗ συνάγεται ἡ ψυχὴ εἰς ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεσιν. ἁρμόσει δὲ τὸ τοιοῦτον κατάστημα τοῖς ἐρωτικοῖς πάθεσι καὶ θρήνοις καὶ οἴκτοις καὶ τοῖς παραπλησίοις.

Ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν. ἁρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες, ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.

Indem wir die kurze Stelle des Anonymus de musica 27 (65) und des Bacchius p. 13, worin unter den verschiedenen Tropoi die *μεταβολὴ κατ' ἦθος* ohne weitere Definition aufgeführt ist, übergehen, fügen wir noch eine Stelle aus der Rhythmik des Aristides p. 43 Meib. hinzu, worin es heisst:

Τρόποι δὲ ὡς μελοποιίας καὶ ῥυθμοποιίας τῷ γένει τρεῖς, συσταλτικός, διασταλτικός, ἡσυχαστικός. τούτων ἕκαστον εἰς εἴδη διαιροῦμεν, κατὰ ταὐτὰ τοῖς ἐπὶ τῆς μελοποιίας εἰρημένοις.

Was uns hier überkommen ist, sind nur dürftige Excerpte von Epitomatoren, deren Quelle schliesslich auf Aristoxenus zurückgeht. Wäre uns der Theil der Aristoxenischen *στοιχεῖα ἁρμονικά*, worin er von der *μεταβολὴ ἁρμονική* und der *μελοποιία* geredet, erhalten, so würde unsere Anschauung dieser Verhältnisse viel klarer und lebendiger sein. So aber müssen wir uns mit den dürftigen Excerpten begnügen. Was wir daraus erfahren, ist Folgendes:

Die alten griechischen Techniker unterschieden die Cantica nach dem *ἦθος* d. h. nach der Art und Weise, wie das Gemüth des Zuhörers durch sie afficirt wird. Aristides braucht für *ἦθος* auch den Namen *τρόπος*. Die uns vorliegenden Stellen reden sowohl von der Melodie wie vom Rhythmus, sowohl das eine wie das andere von diesen beiden vermag das Gemüth in eine bestimmte Stimmung zu versetzen. Es gibt drei Hauptgattungen (*γένη*) der *ἤθη* oder *τρόποι*, eine jede Hauptgattung zerfällt wieder in Unterarten (*εἴδη*).

Das erste *ἦθος* ist das *διασταλτικόν*, der Ausdruck der Megaloprepeia und der männlichen Stimmung der Seele. Es kommt hauptsächlich vor in den Cantica der Tragödie und wird deshalb auch *τραγικόν* genannt.

Ihm steht entgegen der *τρόπος συσταλτικός*; wie jener *μεγαλοπρέπεια* und *δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες* bewirkt, so der systaltische *ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεσιν*. Die hier bewirkten Stimmungen sind einerseits die des unmännlichen Schmerzes (*δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν* Aristid.), andererseits erotische Stimmungen. Daher passt dieser *τρόπος* nach Euklid sowohl für

ἐρωτικά wie für θρῆνοι und οἶκτοι. Die τρόποι ἐρωτικοί, ὧν ἴδιοι ἐπιθαλάμιοι καὶ κωμικοί, welche Aristides als εἴδη nennt, sind Unterarten dieses τρόπος συσταλτικός. Er umfasst also die eigentlichen Klagelieder, die erotischen Cantica, die Cantica der Komödie (deren Charakter unter der ταπεινότης mit bezeichnet ist) und, wie wir hinzufügen müssen, auch des Satyrdramas. Die skoptische Poesie der Iambographen gehört ebenfalls diesem Ethos an. — Wenn dieser τρόπος auch den Namen νομικός führt, so geht daraus hervor, dass auch die νόμοι der systaltischen Gattung angehörten. Wir haben dabei freilich nicht an die alten kitharodischen Nomen des Terpandrischen Stils zu denken, sondern an die kitharodischen Nomen der späteren Zeit, wie sie seit Phrynis einen in der Zeit des peloponnesischen Krieges weiter ausgebildeten bewegten Charakter erhielten. Ebenso werden auch die auletischen νόμοι hierher zu rechnen sein. Bacchius p. 14 Meib. setzt dem ἦθος μεγαλοπρεπές und dem ἦθος ἥσυχον καὶ σύννουν das ἦθος ταπεινόν und παρακεκινηκός entgegen. Mit dem letzteren ist offenbar das systaltische bezeichnet. Der erhabenen (diastaltischen) und der ruhigen (hesychastischen) Poesie steht also die niedrig komische und die schmerzlich bewegte Poesie entgegen. Die beiden letzteren bilden zusammen das γένος συσταλτικόν.

Das γένος ἡσυχαστικόν endlich umfasst die Hymnen, Päanen, Enkomien, συμβουλευτικά und die übrigen ihnen entsprechenden Arten der höheren Lyrik. Auch der Dithyramb wurde hierher gerechnet, wie daraus hervorgeht, dass das γένος ἡσυχαστικόν auch den Namen διθυραμβικόν führte, und dies mahnt uns, die gewöhnliche Vorstellung, als ob der alte Dithyramb eine überschwängliche, ja orgiastische Poesie gewesen sei, aufzugeben. Schon das in den dithyrambischen Fragmenten so häufig vorkommende daktylo-epitritische Metrum hätte von jener Ansicht abmahnen müssen. Wenn nun die hesychastische Gattung auch die dithyrambische genannt wird, und hiermit der Dithyramb zum vorwiegenden εἶδος dieser Gattung gemacht wird, so erhalten wir hierdurch einen Anhaltepunkt über die Entstehung und Ausbildung jener Classificirung nach den τρόποι überhaupt. Wir werden nämlich in die musischen Kunstschulen verwiesen, welche seit Sophokles' Zeit in Athen blühten, etwa in die Schule des Damon und seiner Fachgenossen. Damals stand unter den Dichtungen der ruhigen Lyrik der Dithyramb, unter den Dich-

tungen der bewegten Lyrik der Nomos im Vordergrunde. Aber es kann kein Zweifel sein, dass dieser späteren Zeit blos das wissenschaftliche System angehört, welches sich in jener Unterscheidung der *εἴδη* und *γένη* ausspricht: die Praxis, woraus jenes System abstrahirt ist, ist eine viel ältere und auch die Namen *διασταλτικόν*, *συσταλτικόν*, *ἡσυχαστικόν* mögen einer älteren Zeit angehören.

Dies sind die drei obersten Kategorien, unter welche die verschiedenen Arten der melischen Metra zerfallen, wir sagen die melischen Metra, denn jene drei Hauptklassen der rhythmischen Form stehen in unmittelbarem Zusammenhange mit den drei *τρόποι μελοποιίας*, also mit der gesungenen Poesie. Die blos für die Recitation bestimmten Metra, wie der epische Hexameter und der iambische Trimeter, sind von der Unterordnung unter die drei *ἤθη* oder *τρόποι ῥυθμοποιίας* auszuschliessen.

Die melischen Iamben und Trochäen (wir rechnen hierher auch die für den Gesang bestimmten iambischen und trochäischen Tetrametra und Hypermetra der Komödie) sind ausgeschlossen von dem *τρόπος ἡσυχαστικός*, dagegen sind sie dem *τρόπος διασταλτικός* und *συσταλτικός* gemeinsam. Jeder von dieser beiden *τρόποι* aber behandelt die Iamben und Trochäen auf eigene Art, und nichts ist so geeignet, uns die innere Wahrheit, welche der Aufstellung der drei *τρόποι μελοποιίας* zu Grunde liegt, so unabweisbar erkennen zu lassen, als gerade die Art und Weise, in welcher die Iamben und Trochäen des diastaltischen oder tragischen *τρόπος* von denen des systaltischen *τρόπος*, der durch die Iamben oder Trochäen des Aristophanes vertreten ist, sich unterscheiden. Die nähere Erörterung gehört der speciellen Metrik an.

Auch die Ionici sind dem diastaltischen und systaltischen *τρόπος* gemeinsam: dort sehen wir sie in den Chorliedern der Tragödie, hier in den *ἐρωτικά* und *συμποτικά* der subjectiven Lyrik, ohne dass sich jedoch zwischen beiden Dichtungsarten ein wesentlicher Unterschied in der Bildung des ionischen Metrums erkennen liesse. Der hesychastische *τρόπος* hat sich dieses Metrums nicht minder wie des iambischen und trochäischen enthalten.

Rein anapästische Bildungen gehören dem hesychastischen Tropos an. In der Lyrik kommen sie für Embaterien und Processionsgesänge vor; noch häufiger macht die Tragödie und

Komödie von ihnen Anwendung. Aber in allen den Stellen, wo sie hier vorkommen, hat die Tragödie ihren diastaltischen, die Komödie ihren systaltischen Tropos aufgegeben und sich sichtlich dem *τρόπος ἡσυχαστικός* zugewendet; die Absichtlichkeit, mit der dies geschehen ist, lässt sich am sichersten an den Anapästen der Komödie erkennen.

Die 5-zeitigen Päone sind dem diastaltischen Tropos fremd. Um so beliebter sind sie dem systaltischen, sowohl als Metrum des komischen Chores wie der hyporchematischen Lyrik. Zweimal treffen wir sie auch in den uns erhaltenen Pindarischen Gedichten des hesychastischen Stiles, in der zweiten olympischen Ode und in dem Fragmente des für Athen geschriebenen Dithyrambus. Von den Päonen der Komödie und des Hyporchemas unterscheidet sich das Metrum dieser beiden Pindarischen Gedichte durch häufigen Gebrauch der Anakrusis und durch Hinzumischung logaödischer Kola. Einmal hat auch Aeschylus ein päonisches Metrum in dem Bittgesange der Suppl. 418 angewandt; schon der Inhalt zeigt, dass auch hier der diastaltische mit dem systaltischen Tropos vertauscht ist. Nichtsdestoweniger kennt auch die Tragödie einen 5-zeitigen Takt, aber nicht in continuirlicher Folge, sondern in häufiger Unterbrechung durch den $\frac{3}{4}$-Takt. Dies sind die Dochmien. Kein Metrum der Tragödie zeigt eine so grosse Bewegtheit wie gerade das dochmische, und es liegt am Tage, dass es überall, wo es in der Tragödie vorkommt, mag es ein chorisches oder monodisches Mass sein, nicht das diastaltische, sondern das systaltische *ἦθος* hat.

Die episynthetischen Strophen, in denen daktylische oder anapästische mit trochäischen oder iambischen Metra gemischt sind, kommen dem hesychastischen und systaltischen *τρόπος* zu. In der metrischen Bildung lässt sich hier ein nicht minder significanter Unterschied der beiden *τρόποι* erkennen, wie er zwischen dem systaltischen und diastaltischen *τρόπος* in Beziehung auf die trochäischen und iambischen Strophen vorkommt. In den *μέτρα ἐπισύνθετα* des systaltischen Stiles, die uns in den Epoden des Archilochus, im Hyporchema und bei Aristophanes entgegentreten, sind die Daktylen kyklisch gehalten, schliessen häufig mit einem dreisilbigen Takte und sind mit iambischen und trochäischen Reihen vereint, in denen nur selten ein Spondeus gebraucht ist. Die *μέτρα ἐπισύνθετα* des hesychastischen Stiles, in denen fast die Hälfte der Pindarischen Epinikien ge-

halten ist, die auch in seinen Hymnen, Päanen, Dithyramben häufig genug vorkommen und ebenso auch bei Stesichorus, Simonides, Bakchylides ein beliebtes Metrum waren, sind durch steten spondeischen Schluss einer jeden daktylischen Reihe und durch möglichst viele Spondeen in den hinzugemischten trochäischen Bestandtheilen charakterisirt. Dem diastaltischen τρόπος kann dies ruhige und gravitätische Chor-Metrum nicht zusagen, daher hat sich Aeschylus desselben, mit Ausschluss des von einem Späteren überarbeiteten Prometheus, ganz und gar enthalten und erst die folgenden Tragiker, die auf die ethischen Unterschiede der Rhythmen weniger bedacht sind, haben sie hin und wieder aus der chorischen Lyrik in ihre Chorstrophen herübergenommen. Wo ein Gleiches bei Aristophanes geschieht, da thut er dies stets nicht minder in parodischer Absicht, als wenn er die Iamben und Trochäen nach Art des diastalischen τρόπος der Tragödie bildet.

Das Metrum, welches in allen drei Stilarten vorkommt und überhaupt schliesslich zu einem fast universellen melischen Metrum wird, ist das logaödische. Durch die verschiedene Anzahl und durch die verschiedene Stellung der Daktylen innerhalb der logaödischen Reihe, durch Anwendung der Anakrusis und der asynartetischen Bildung verstattet gerade dieses Metrum eine so mannigfache Behandlung, dass es von allen am meisten sich eignet, einer jeden Stimmung als Träger zu dienen, nicht nur für die drei obersten Kategorien des systaltischen, diastaltischen und hesychastischen τρόπος, sondern auch für jedes der oben angeführten einzelnen εἴδη derselben; sogar nach der Individualität der verschiedenen Dichter stellen sich ganz bestimmte Bildungsverschiedenheiten der logaödischen Strophe heraus, welche die specielle Metrik näher anzugeben hat.

So viel im Allgemeinen über die hauptsächlich durch ethische Unterschiede bedingten einzelnen Klassen der metrischen Compositionen. Die speciellen Kunstmittel, deren sich die alten ῥυθμοποιοί zur Erweckung einander entgegengesetzter Stimmungen bedienen, die Auflösung, die katalektische und asynartetische Bildung, die Anwendung der Anakrusis, die Wahl der Taktart, der Ausdruck desselben Taktes bald durch einen Daktylus oder einen Anapäst, bald durch einen Iambus oder Trochäus, das μέγεθος der Reihe, die Isolirung derselben oder die Verbindung mehrerer zu einem Verse oder Hypermetron — alles dies im

Anschlusse an die uns namentlich im zweiten Buche des Aristides überkommene Ueberlieferung der alten Rhythmiker und zugleich im Zusammenhange mit dem bestimmten Ton und Inhalt der demselben Metrum folgenden Strophen zu erörtern, ist eine Hauptaufgabe des speciellen Theiles dieser Metrik. Der grosse Verlust, den wir für die Denkmäler der antiken Lyrik zu beklagen haben, setzt einer umfassenden Kenntniss des ganzen Gebietes der antiken Metrik eine schwerlich zu erweiternde Grenze. Wie viele Strophengattungen werden ausser den uns bekannten in der Rhythmopöie der Alten noch bestanden haben! So ist es natürlich, dass uns gar manches Fragment eines lyrischen Gedichtes vorliegt, zu welchem wir in Beziehung auf die metrische Bildung keine weiteren Analoga finden, so dass es daher unmöglich ist es einer bestimmten Strophengattung zuzuweisen. Selbst für die Metra der Tragiker macht sich häufig genug der Verlust der übrigen Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides fühlbar, denn nicht selten zeigt sich, dass wir für irgend eine bestimmte Species einer Strophengattung eine nicht hinreichende Zahl von Beispielen besitzen, um die metrischen Bildungsgesetze mit grösserer Genauigkeit zu bestimmen.

Dasjenige aber was mehr als alles Uebrige den vollen Abschluss der metrischen Disciplin unmöglich macht, ist die beklagenswerthe Thatsache, dass uns von allen melischen Gedichten des griechischen Alterthums nur zu zwei oder drei die Melodie, in der sie gesungen wurden, überkommen ist. Schon jene Gedichte des Dionysius-Mesomedes haben, wie aus dem ersten Bande zu ersehen ist, zu früher völlig ungeahnten Resultaten für die Metrik geführt, die fast sämmtlich grundlegender Art sind. Wären uns auch nur für die Gedichte der einen oder der anderen Aeschyleischen oder Pindarischen Strophengattung ausser den Texteswörten die Notenzeichen überliefert, so würde der Gang der Melodie uns über die jedesmalige Taktart, über die Sonderung der Reihen, über ihre Zusammensetzung zu einem Verse oder zu einer musikalischen Periode, über die Grösse der Reihe und über das Vorkommen des Taktwechsels sicherlich Aufschluss geben, den wir jetzt für manche Strophengattungen vergebens suchen. Dass wir vielfach nicht wissen, welcher Taktart ein Metrum oder eine Strophe angehört und ob in der letzteren Taktgleichheit oder Taktwechsel besteht, ist dabei noch immer keine so grosse Lücke in unserer metrischen Kenntniss, als die

Unsicherheit, in welcher wir uns in Beziehung auf das Ende und auf die Ausdehnung der Reihe befinden. Es gehört nicht blos zu einem Rhythmus, dass in ihm bestimmte Takte vorhanden sind, die entweder gleich bleiben oder auch dann, wenn sie ungleich sind, noch immer eine Gesetzmässigkeit in ihrer Aufeinanderfolge haben; — ein ebenso nothwendiges Erforderniss des Rhythmus besteht darin, dass in der Aufeinanderfolge der Reihen eine erkennbare Gesetzmässigkeit besteht. So nothwendig diese Forderung der Eurhythmie oder der eurhythmischen Responsion benachbarter Reihen in der modernen Rhythmik ist, ebenso unerlässlich war sie auch in der alten. In vielen Strophen lässt sie sich ohne Schwierigkeit erkennen, in anderen wenigstens mit annähernder Wahrscheinlichkeit; manche Strophen aber bieten demjenigen, welcher einer jeden Reihe nur so viel rhythmische Takte zuschreibt, als seinem Auge gegenüber durch die Silben und Worte ausgefüllt sind, ein wirkliches Chaos in der Aufeinanderfolge von Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien, Hexapodien dar, welches nicht auf den Namen einer Eurhythmie, sondern vielmehr eines durchaus arrhythmischen Gebildes Anspruch macht. Es ist uns niemals überliefert, ob ein Kolon dem Rhythmus nach brachykatalektisch zu messen sei oder nicht, oder mit anderen Worten, ob an dem Schlusse des Kolons eine Dehnung oder eine kleinere oder grössere Pause im Gesange stattgefunden hat. Am schwierigsten wird die Frage nach der Eurhythmie bei den daktylo-epitritischen und bei denjenigen logaödischen Strophen, in welchen Tetrapodien (Dipodien) und Tripodien verbunden sind*).

---

*) Dass in der modernen Musik auch Perioden aus einem tetrapodischen Vordersatze und einem tripodischen Nachsatze nicht arrhythmisch sind, zeigt das Thema der Bachschen es-dur Fuge wohlt. Clav. I, 7. In der zweiten Repercussion derselben folgen pentapodischer Vordersatz und tripodischer Nachsatz; in der dritten Repercussion Tetrapodie, Pentapodie, Tripodie auf einander: die Tripodie stets als periodischer Nachsatz. Unser rhythmisches Gefühl wird hier nichts von Arrhythmie empfinden. Würde es dem rhythmischen Gefühle der Griechen nicht wie dem unsrigen ergangen sein?

Fünftes Capitel.

Die gleichförmigen und die ungleichförmigen, synartetischen und asynartetischen Metra der ersten und der zweiten Antipatheia.

A.
Die Metra der ersten Antipatheia.
(Primäre Metra.)

§ 33.
Apothesis der gleichförmigen Metra.

Entweder sind die sämmtlichen Takttheile einer Periode von Anfang bis zu Ende vollständig durch besondere Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon ausgedrückt: — in diesem Falle haben wir ein *μέτρον ὁλόκληρον* oder *ἀκατάληκτον* vor uns. Oder es ist ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon, welches einen einzelnen Takttheil oder einen ganzen Takt der Periode darzustellen hätte, unterdrückt worden: — in diesem zweiten Falle ist das Metron ein unvollständiges.

Am häufigsten kommt eine solche, den vollen Rhythmus der Periode keineswegs beeinträchtigende Unterdrückung im Auslaute des Metrons vor, und je nachdem hier dem Metron ein blosser Takttheil oder ein ganzer Takt fehlt, heisst es *μέτρον καταληκτικόν* oder *μέτρον βραχυκατάληκτον*.

Es kann aber auch im Inlaute des Metrons irgend ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon unterdrückt sein. Ein solches Metron heisst *προκατάληκτον*, wenn der Auslaut vollständig oder akatalektisch ist; es heisst *δικατάληκτον*, wenn nicht blos der Inlaut, sondern auch der Auslaut unvollständig (katalektisch oder brachykatalektisch) ist. Doch wird für bestimmte Formen solcher im Inlaute unvollständiger Metra statt des Namens *προκατάληκτον* und *δικατάληκτον* der Terminus *μέτρον ἀντιπαθές* gebraucht.

Jedes im Inlaute unvollständige Metron (*προκατάληκτον, δικατάληκτον, ἀντιπαθές*) heisst *μέτρον ἀσυνάρτητον*, metrum inconnexum, im Gegensatze zu dem im Inlaute vollständigen Metron (*ἀκατάληκτον, καταληκτικόν, βραχυκατάληκτον*). Für das

letztere kommt bei den lateinischen Metrikern der Name metrum connexum vor, für welchen die griechischen Originale keinen anderen Namen als *μέτρον συνάρτητον* oder *συναρτητικόν* dargeboten haben können.

So gibt es denn mit Rücksicht auf die Katalexis folgende Arten von Metren:

A. *Μέτρα συναρτητικά*:

1) vollständig im In- und Auslaute: *μέτρα ἀκατάληκτα*,

2) unvollständig im Auslaute: *μ. καταληκτικά* und *βραχυκατάληκτα*.

B. *Μέτρα ἀσυνάρτητα*:

3) unvollständig im Inlaute: *μ. προκατάληκτα* } resp. *μέτρα*

4) im In- und Auslaute: *μ. δικατάληκτα* } *ἀντιπαθῆ*.

Wir behandeln zunächst die *συναρτητικά*.

I. GLEICHFÖRMIGE SYNARTETICA.

§ 34.

Μέτρα συναρτητικὰ μονοειδῆ.

Der Auslaut wird von den Metrikern mit dem Namen *ἀπόθεσις* (depositio) bezeichnet, ein Terminus, dem mindestens ein so hohes Alter wie dem Rhetor Thrasymachos zu vindiciren ist. Die Apothesis des Metrons ist eine vierfache: akatalektisch, katalektisch, brachykatalektisch, hyperkatalektisch*). Das Metron ist nämlich

1) *μέτρον ἀκατάληκτον*, oder

2) *μέτρον καταληκτικόν*, oder

3) *μέτρον βραχυκατάληκτον*, oder

4) *μέτρον ὑπερκατάληκτον*.

Nach den S. 169. 170 angegebenen Definitionen der Metriker kommt es hierbei hauptsächlich auf die Kategorien der dipodischen oder monopodischen *βάσις* an. Damit sind diejenigen der beiden *ἐπιπλοκαὶ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* zu verbinden.

---

*) Schol. Heph. 14. Tract. Harl. 319 *Εἰσὶ δὲ ἀποθέσεις τέσσαρες.* Pseudo-Atil. 336 Depositionis genera sunt quatuor. Missbräuchlich wird statt *ἀπόθεσις* auch *κατάληξις* gesagt, schol Heph. p. 142 *ἰστέον, ὅτι τὸ αὐτό ἐστιν ἀπόθεσις καὶ κατάληξις· καὶ γενικόν ἐστιν ἀντὶ τοῦ ἀπόθεσις καὶ εἰδικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλάττωσις.* Im letzteren Sinne (= *ἐλάττωσις*) kann *κατάληξις* auch zugleich die Brachykatalexis begreifen, Mar. Vict. 79 (cap. 17, 2), Plotius 248.

Die Metra der *ἐπιπλοκὴ τρίσημος* werden von allen Metrikern übereinstimmend nach dipodischen *βάσεις* gemessen. Hier ist die Terminologie in Beziehung auf die *ἀπόθεσις* folgende (wir wählen als Beispiel das *τρίμετρον*, — für das *δίμετρον* braucht man sich blos die erste *βάσις* desselben wegzudenken, für das *τετράμετρον* noch eine *βάσις* am Anfange hinzuzufügen):

τρίμ. ἀκατ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ ⏓
τρίμ. καταλ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏓	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏑ – ⏒
τρίμ. βραχ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | – ⏒	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏑ ⏓
δίμ. ὑπερκ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | ⏓	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏑

Folgt nach der letzten *βάσις* nur eine einzige Silbe, so zählt man bei der Megethos-Bestimmung des Metrons als *τρίμετρον*, *τετράμετρον*, *δίμετρον* nur die Zahl der vollständigen *βάσεις*; die schliessende Silbe ist eine *ὑπερκατάληξις*. Daher ist das vorliegende *ὑπερκατάληκτον τροχαϊκόν* und *ἰαμβικόν* in den Augen der griechischen Metriker kein *τρίμετρον*, sondern ein *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*.

Die Metra der *ἐπιπλοκὴ τετράσημος*. Hier ist die Nomenclatur in Beziehung auf die *ἀπόθεσις* am complicirtesten und noch dazu verschieden bei den verschiedenen Metrikern. Nach Hephaestion und den meisten übrigen soll jedes daktylische Metron nach monopodischen, jedes anapästische nach dipodischen *βάσεις* gemessen werden, und somit werden für die aus vollständigen daktylischen und anapästischen Versfüssen bestehenden Kola von Hephaestion folgende Terminologien statuirt:

τετράμετρον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |
δίμετρον	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – |
πεντάμετρον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |
τρίμετρον βραχ.	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – |
ἑξάμετρον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |
τρίμετρον	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – |

Aristides dagegen p. 50 bestimmt das Megethos des daktylischen wie des anapästischen Kolons nach *βάσεις μονοποδικαί*, wenn das Kolon weniger als 6 *πόδες* hat:

τετράμετρ. ἀκατάληκτον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
τετρ. καταλ. εἰς δισύλλ.	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑
τετρ. καταλ. εἰς συλλαβ.	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑

Hat aber ein *δακτυλικόν* oder *ἀναπαιστικόν* mehr als 6 *πόδες*, so wird von Aristides sowohl das eine wie das andere nicht nach monopodischen, sondern dipodischen *βάσεις* gemessen, z. B.

τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς συλλαβήν

– ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑, –*)
⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –, ⏑.

Hiernach ist also sowohl das aus 4 wie das aus 8 *πόδες* bestehende *δακτυλικόν* oder *ἀναπαιστικόν* ein *τετράμετρον*. Aber Aristides lehrt ferner: bis zu einem Megethos von 6 Takten heisst das *δακτυλικόν* und *ἀναπαιστικόν* ein „*μέτρον ἁπλοῦν*“; überschreitet es dies Megethos, dann ist es ein in 2 Kola zerfallendes „*μέτρον σύνθετον*“. Also das aus 4 Takten bestehende „*τετράμετρον*“ ist ein *τετράμετρον ἁπλοῦν*, das aus 8 Takten oder 4 Dipodien bestehende ein *τετράμετρόν σύνθετον***). In dieser Terminologie liegt ein letzter Rest der alten Theorie vom Unterschiede der *περίοδος ἀσύνθετος* (*μονόκωλος*) und *σύνθετος* (*δίκωλος*). Das aus 8 daktylischen oder anapästischen Takten bestehende *τετράμετρον σύνθετον* des Aristides ist in der That eine *περίοδος σύνθετος δίκωλος*, und ebenso sind die aus 2, 3, 4, 5 Daktylen oder Anapästen bestehenden *μέτρα ἁπλᾶ* des Aristides in Wahrheit *περίοδοι ἀσύνθετοι μονόκωλοι*. Das aus 6 Daktylen oder Anapästen bestehende Metron, welches Aristides

---

*) Nach der Theorie des Hephaestion würde dies in seinem Encheiridion nicht erwähnte *δακτυλικόν* ein „*ὀκτάμετρον*“ sein. Vgl. fragm. de versib. in Eichenfeld u. Endlicher Analect.: Octametrum catalecticum, quo usus est Stesichorus in Sicilia:

Audiat haec nostri mela carminis et tunc pervia rura volabit.

Dagegen stimmt Mar. Vict. p. 103 mit Aristides: cum anapaesticus versus et septem et octo pedum reperiatur, placuisse maioribus eum per syzygias caedi, non alias quam si dactylus supergrederetur hexametrum, utique per syzygias scanderetur.

**) Dies ist der Inhalt folgender Stellen des Aristides: p. 50 *τὸ μὲν γὰρ* [*δακτυλικὸν*] *καθ᾽ ἕνα βαίνεται πόδα καὶ προχωρεῖ σύνεγγυς κδʹ χρόνων* ..., *τὰ δὲ* [*ἄλλα*] *κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λʹ χρόνων* [libb. *προχώρων χρόνων*] *ἢ ὀλίγῳ πλειόνων, ὅθεν τινὲς τὰ ὑπερβαίνοντα τὸ προειρημένον τῶν χρόνων μέγεθος* [d. i. *κδʹ*], *διαιροῦντες εἰς δύο, σύνθετα προσηγόρευσαν.* — p. 52 *βαίνουσι* [libb. *παραβαίνουσι*] *δέ τινες αὐτὸ* [d. i. *τὸ δακτυλικὸν*] *καὶ κατὰ συζυγίαν, ποιοῦντες τετράμετρα καταληκτικά.* — p. 52 *τὸ ἀναπαιστικὸν ... ἄρχεται μὲν ἀπὸ διμέτρου καὶ προχωρεῖ μέχρι τετραμέτρου. καὶ ὅτε μέν ἐστιν ἁπλοῦν, καθ᾽ ἕνα πόδα γίνεται· ὅτε δὲ σύνθετον δι᾽ ἣν προείπομεν αἰτίαν, κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν.*

ebenfalls ein *ἁπλοῦν* nennt, ist wenigstens in den meisten Fällen eine aus 2 tripodischen Kola bestehende *περίοδος σύνθετος* und muss alsdann ungeachtet seiner monopodischen Messung zu den *μέτρα σύνθετα* gerechnet werden.

Bei Aristides besteht somit für die daktylischen und die anapästischen Metra völlige Gleichheit in Beziehung auf die bald monopodische, bald dipodische Messung und die hierauf sich gründende Auffassung der Apothesis. Dieser Discrepanz zwischen Aristides und Hephaestion haben wir nun noch eine von Hephaestions Scholiasten p. 141 W. uns überlieferte Auffassung hinzuzufügen. Hier heisst es: *ἰστέον οὖν, ὅτι, ἐὰν τὰ δακτυλικὰ ἢ ἀναπαιστικὰ βαίνηται κατὰ συζυγίαν, ἔχει ἀποθέσεις ἕξ*, worauf an einer daktylischen Tetrapodie (mit einem Beispiele aus Alkman *Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός*) folgende Nomenclatur gegeben wird:

(δίμετρον) ἀκατάληκτον	– ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ – ∪ ∪
καταληκτ. εἰς δισύλλ.	– ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ – ∪
καταληκτ. εἰς συλλαβ.	– ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ –
βραχυκατάληκτον	– ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪ ∪
(μονομ.) ὑπερκ. εἰς δισύλλ.	– ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪
ὑπερκ. εἰς συλλαβ.	– ∪ ∪ – ∪ ∪ | –

Ein aus 4 Daktylen bestehendes *μέτρον* wird hier also (abweichend von der Daktylen-Messung Hephaestions und Aristides') genau so gemessen, wie Hephaestion (nicht aber Aristides) ein gleich grosses anapästisches Metron auffasst, nämlich als *δίμετρον*. — Die sämmtlichen von den Metrikern überlieferten Auffassungen der *δακτυλικά* und *ἀναπαιστικά* sind auf folgender Tabelle übersichtlich zusammengefasst: A. bedeutet Aristides, H. Hephaestion, S. Schol. Heph. p. 141 W.; eine Beurtheilung dessen, was hier richtig oder unrichtig ist, kann erst später gegeben werden.

[*Μέτρα ἁπλᾶ* Arist.]

– ∪ ∪ – ∪ ∪ *δίμετρον* A. H.
∪ ∪ – ∪ ∪ – *δίμετρον* A.

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ *τρίμετρον* A. H., *δίμετρον βραχυκ.* S.
∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – *τρίμετρον* A. , *δίμετρον βραχυκ.* H. S.

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ *τετράμετρον* A. H., *δίμετρον* S.
∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – *τετράμετρον* A. , *δίμετρον* H. S.

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ *πεντάμετρον* A. H.
∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – *πεντάμετρον* A., *τρίμετρον βραχυκ.* H.

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪∪ *ἑξάμετρον* A. H., *τρίμετρον* S.
∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – *ἑξάμετρον* A. , *τρίμετρον* H.

[*Μέτρα σύνθετα* Arist.]

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑ | –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–– *τετράμετρον* A., *ὀκτάμετρον* H.
⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏓ *τετράμετρον* A. H.

Ausser den genannten Terminis bedienen sich die Alten für die katalektischen Metren oder Kola auch noch der Bezeichnung *πενθημιμερές* und *ἑφθημιμερές* (sc. *κόμμα*):

πενθημιμερές	*ἑφθημιμερές*
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏓	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏒	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏓
– ⏑ | – ⏑ | ⏓	– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏓
⏑ – | ⏑ – | ⏒	⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏒

Mit der brachykatalektischen Messung hängt der Name *ἡμιόλιον* zusammen, womit ein aus anderthalb dipodischen *βάσεις* bestehendes *κῶλον* häufig bezeichnet wird, namentlich das *τροχαϊκόν*.

– ⏑ – ⏑ | – ⏑.

Jede Schlusssilbe des vollständigen oder unvollständigen Metrons ist eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος*. Ausserdem lässt die vollständige, aber nicht die unvollständige (katalektische und brachykatalektische) *βάσις ἰαμβική* eine anlautende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zu. Von den inlautenden *βάσεις τροχαϊκαί* lässt nur diejenige eine *ἀδιάφορος* an, auf welche eine akatalektische oder katalektische *βάσις* folgt, nicht aber eine solche, welche einer brachykatalektischen *βάσις* oder einer *ὑπερκατάληξις* vorausgeht. Hephaest. sagt vom katalektischen *ἰαμβικόν* p. 17 W.: *δέχεται ... τὸν ἴαμβον παραλήγοντα*, vom brachykatalektischen *τροχαϊκόν* p. 20 W.: *ἐὰν δὲ ᾖ βραχυκατάληκτον, οὐ βούλεται τὸν παραλήγοντα* (*πόδα*) *τετράσημον ἔχειν.*

Die Metriker vor Hephaestion scheinen richtig gelehrt zu haben, dass der anlautende *πούς* einer katalektischen iambischen *βάσις* nicht aufgelöst werden könne, also nicht:

⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏑ ⏑́⏑ ⏒;

sie stellen aber unrichtiger Weise auch für den anlautenden *πούς* der katalektischen trochäischen Schluss-*βάσις* die gleiche Regel auf. Hephaestion verbessert hier seine Vorgänger und lehrt: das *τροχαϊκὸν καταληκτικόν* nehme bisweilen auch im vorletzten Takte (im *παραλήγων πούς*) den Tribrachys an pag. 22 W.: *ἔτι μέντοι καὶ ἐν τοῖς καταληκτικοῖς καὶ ὁ τρίβραχυς ἐγχωρεῖ, καθάπερ προειρήκαμεν, οὐ μόνον ὁ τροχαῖος, ὥς τινες οἴονται, παράδειγμα τόδε·*

τῶν πολιτῶν ἄνδρας ὑμὶν δημιουργοὺς ἀποφανῶ.

Unrichtig aber stellt Hephaestion nun auch für das katalektische Iambikon die Regel auf p. 17 W.: *δέχεται . . . τὸν ἴαμβον παραλήγοντα ἢ σπανίως τρίβραχυν.* Wir müssen sagen: Die vorletzte Silbe im katalektischen Iambikon ist unlösbar.

§ 35.

Μέτρα ἀκατάληκτα μονοειδῆ.

Von allen Metren sind die Päonen diejenigen, welche entschieden die akatalektische Apothesis bevorzugen. Nach ihnen ist dieselbe bei den Daktylen, sodann bei den Iamben am häufigsten. Trochäen, beide Ionici, ganz besonders aber die Anapästen haben eine ganz entschiedene Abneigung dagegen. — Wir betrachten die Akatalexis nach den beiden Klassen der thetischen und anakrusischen Metra.

I. Die thetischen Metra oder Perioden, d. h. die mit der *θέσις* anlautenden, gehen bei akatalektischer Bildung auf die *ἄρσις* aus. Die thetischen *πόδες κύριοι* haben entweder eine Kürze oder Doppelkürze zur *ἄρσις*: eine Kürze (oder irrationale Länge) der 3-zeitige Trochäus, eine Doppelkürze der Daktylus, der 5-zeitige Päon und der 6-zeitige Ionicus a maiore. Im Ausgange der Periode wird „*σεμνότητος ἕνεκεν*" (Aristid. p. 50) die Doppelkürze der *ἄρσις* vermieden, es tritt Contraction derselben zur Länge ein, daher

–́⏑⏑ –́ – , statt –́⏑⏑ –́⏑⏑
–́⏑⏑⏑ –́ ⏑ –, statt –́⏑⏑⏑ –́⏑⏑⏑
–́–⏑⏑ –́ – –, statt –́–⏑⏑ –́–⏑⏑,

dagegen hat die *ἀδιάφορος ἄρσις* des Trochäus in der Apothesis nichts Auffallendes

–́ ⏑ –́ ⏑
–́ ⏑ –́ –

Die aus Contraction der Doppelkürze entstandene Länge der *ἀπόθεσις* kann natürlich wegen der *τελευταία ἀδιάφορος* durch eine Kürze ersetzt, die schliessende trochäische Kürze der *ἀπόθεσις* kann umgekehrt durch eine irrationale anderthalbzeitige Länge vertreten werden

. . . . . –́⏑⏑ –́ ⏓
. . . . . –́ ⏑ –́ ⏒

Dies sind die Formen der akatalektischen *ἀπόθεσις* für die gleichförmigen thetischen Metren. Indes kommen die thetischen *μέτρα ἀκατάληκτα* des *τρίσημον γένος* sehr selten vor; in Hephaestions Encheiridion ist, abgesehen vom Ithyphallikon, nur ein

einziges Beispiel enthalten, das akatalektische *τετράμετρον τροχαϊκόν*:

κλῦθί μευ γέροντος εὐέ|θειρα χρυσόπεπλε κοῦρα.

Unter den daktylischen *μέτρα ἀκατάληκτα* steht obenan als das älteste und berühmteste das *ἑξάμετρον ἡρῷον*, genannt *ἔπος*:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πη|ληϊάδεω Ἀχιλῆος.

Archilochus, Anakreon u. A. bilden akatalektische *τετραποδίαι δακτυλικαί* (*μέτρον Ἀρχιλόχειον*):

Φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι Archil. Ep.
Ἀδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ Anakr.
Μνᾶται δηὖτε φαλακρὸς Ἄλεξις Anakr.

Alkman und Stesichorus bilden akatalektische *τετράμετρα δακτυλικά*, genannt *Στησιχόρεια* (von Hephaestion nicht angeführt, von andern unrichtig Octametrum genannt), — die richtige Bezeichnung als *τετράμετρα* bei Arist. vgl. § 34):

Πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων ὅκα | θεοῖσιν ἅδῃ πολύφοινος ἑορτά
Alcm. 26.
Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν
Stesich. 2.

Ferner kommt vor ein akatalektisches *πεντάμετρον δακτυλικόν*, wie das vorige *Στησιχόρειον* (Serv. p. 369) oder auch *Σιμμίειον* (Hephaest. p. 42) genannt:

Χαῖρε ἄναξ ἕταρε, ζαθεᾶς μάκαρ ἥβας Simm.
Χρύσεον ὄφρα δι' Ὠκεάνοιο περάσας Stesich. 8.

Die hier angewandte Bezeichnung akatalektische *δακτυλικά* ist gegen die Theorie Hephaestions und fast aller übrigen Metriker, denn wie wir § 34 gesehen, werden diese Metra *καταληκτικα εἰς δισύλλαβον* genannt*). Doch ist diese Terminologie der Metriker ohne allen Zweifel verkehrt und verstösst gegen die Consequenz ihres eigenen Systems. Denn *καταληκτικά* sind diejenigen Metra „*ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα*", *ἀκατάληκτα* diejenigen, „*ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει*". Nun ist aber der „*τελευταῖος πούς*" z. B. des heroischen Hexameters, des Stesichoreions u. s. w. gerade so gut ein *ὁλόκληρος* und gerade so wenig ein „*μεμειωμένος*" wie der schliessende *ἀμφίμακρος* des päonischen Tetrameters und Pentameters und als der schliessende *μολοσσός* des ionischen Kleomacheions;

*) Die Auffassung als akatalektische Metra bei dem Anonym. περὶ τοῦ ἡρωικοῦ μέτρου im Append. ad Dracon. ed. Furia p. 42.

sind diese päonischen und ionischen Metra *ἀκατάληκτα*, so ist es auch das daktylische Hexametron. Es kann allerdings der schliessende Spondeus nach dem Gesetze der *τελευταία ἀδιάφορος* in einen Trochäus übergehen, aber nach demselben Gesetze geht der schliessende Amphimakros der Päonen in den Daktylus, der schliessende Molossus des akatalektischen Ionikon a maiore in die Taktform – – ⏑ über, ohne dass diese Metra dadurch zu katalektischen würden. Dass der Schlussspondeus des daktylischen Hexametrons ein contrahirter Daktylus ist, hätten die Metriker um so eher einsehen müssen, als sie von den beiden andern *πόδες* mit schliessender doppelkurzen *ἄρσις* ausdrücklich den Satz aufstellen, dass diese Doppelkürze in der katalektischen *ἀπόθεσις* des Metrons zu einer Länge contrahirt werden müsse. Ihre Auffassung der akatalektischen *δακτυλικά* als *καταληκτικὰ εἰς δισύλλαβον* ist hiernach eine entschiedene Inconsequenz. Doch lässt sich der Grund dieses Versehens erklären.

Es gibt nämlich auch daktylische Metra, welche in der Apothesis auf den Daktylus ausgehen, und zwar ist dessen schliessende Kürze ebenso wohl des Uebergangs in eine irrationale Länge fähig als die schliessende Kürze des trochäischen Metrons. Zu den daktylischen *μονοειδῆ* oder *καθαρά* dieser Bildung gehört das hexametrum Ibycium Serv. 370.

Αἰεί μ', ὦ φίλε θυμέ, τανύπτερος ὡς ὅκα πορφυρίς Ibyc. 4

und die noch häufigere Tetrapodie, genannt *μέτρον Ἀλκμανικόν* (Serv. 369. Mar. Vict. 98):

Ἦρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι Sapph.
Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον
ὕμνον καὶ χαρίεντα τίθει χορόν Alcm.

Wir haben keine Garantie, dass jede der vorstehenden Reihen ein selbständiges Metron bildet, und dass somit der auslautende Daktylus in der *ἀπόθεσις* einer Periode steht. Die Tragiker bilden in ihren Monodien lange hypermetrische Perioden aus solchen daktylisch auslautenden Tetrapodien, und auch Sappho, Alcäus, Alkman mögen diese Art der Composition angewandt haben. Sicher ist es nur von dem schliessenden Daktylus der zuletzt angeführten alkmanischen Reihe, dass er in der Apothesis einer Periode steht, denn er bildet zugleich das Ende einer Strophe, — alle drei alkmanischen Tripodien machten, wie uns überliefert ist, eine trikolische Strophe aus. Wir können demnach das *ἐπι-*

βάλλομαι der erwähnten sapphischen Tetrapodie nicht als Beweis anführen, dass der auslautende Daktylus einer Periode eine schliessende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* gestattet. Aber von den bei Archilochus vorkommenden Tetrapodien mit auslautendem Daktylus sagt Hephaestion p. 50 ausdrücklich: *γίνεται δὲ ὁ τελευταῖος τῆς τετραποδίας διὰ τὴν ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον* (*συλλαβὴν*) *καὶ δάκτυλος καὶ κρητικός*:

καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους.

b. Die anakrusischen *μέτρα ἀκατάληκτα* (d. i. die mit einer *ἄρσις* anlautenden) gehen in der akatalektischen *ἀπόθεσις* auf die *θέσις* aus:

◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ ⏑̱ ||
◡◡ – | ◡◡ – | ◡◡ – | ◡◡ ⏑̱ ||

Die schliessende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* ist ebenso aufzufassen wie die schliessende *ἀδιάφορος* des Spondeus, Amphimakros und Molossus, die wir soeben besprochen, nur dass in dem einen Falle die durch eine sprachliche Kürze ausgedrückte *μικρὰ δίσημος* (oder *τετράσημος*) der *ἄρσις*, im andern der *θέσις* angehört.

Aeusserst selten werden anapästische Perioden mit akatalektischer Apothesis gebildet. Die Beispiele wollen mit Mühe zusammengesucht werden. Wir treffen zunächst einige *ὑπέρμετρα*, die mit akatalektischer Reihe schliessen:

κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν Pers. 934.
Σουσισκάνης τ' Ἀγβάτανα λιπών Pers. 961.
ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως Ran. 376.
καὶ πόθεν ἔμολον, ἐπὶ τίνι τ' ἐπίνοιαν Av. 405.
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν | ἱερὸν τέμενος Lysistr. 483.

Dies sind tetrapodische, — das erste und letzte dipodische *κῶλα*, als Schluss anapästischer Hypermetra. In gleicher Weise scheint eine akatalektische Tripodie den Schluss zu bilden Av. 330

φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ | περίβαλε περί τε κύκλωσαι.

Ein selbständiges Metron bildet ferner die akatalektische Pentapodie Acharn. 284

σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή,

vielleicht auch Ibyc. fr. 2:

ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

Nach Hephaestions Auffassung sind zwar diese anapästischen Tripodien und Pentapodien keine *ἀναπαιστικὰ ἀκατάληκτα*, sondern *βραχυκατάληκτα*, doch vgl. § 34. — Die Spärlichkeit der Bei-

spiele zeigt, welche Abneigung die Alten im anapästischen Rhythmus gegen eine akatalektische Apothesis hatten.

Viel häufiger kommen iambische Metra mit akatalektischer Apothesis vor. Dahin gehört vor allen das Trimetron:

Ἔστε ξείνοισι μειλίχοις ἐοικότες.

Aber auch iambische Tetrametra der eigentlichen Melik sind häufig akatalektisch, besonders bei den Tragikern. Ein Beispiel aus Anacr. gibt Hephaest. p. 18

Δέξαι με κωμάζοντα, δέ|ξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.

Minder häufig sind akatalektische Dimetra als selbständige Metra; nach Hephaest. p. 17:

Ἐρῶ τε δηὖτι κοὐκ ἐρῶ
καὶ μαίνομαι κοὐ μαίνομαι.

Auch für *μέτρα καθαρά* aus Ionici a minore ist akatalektische Apothesis viel seltener als die katalektische. Die *μέτρα δίκωλα* sind fast durchgängig katalektisch. Akatalektisch das *τρίμετρον*:

Τί με Πανδίονις ὤρανα χελιδών Sapph.

Sodann treffen wir bisweilen akatalektischen Schluss in den ionischen *ὑπέρμετρα*, wie in dem von Horaz nachgebildeten *ὑπέρμετρον δεκάμετρον* des Alcäus

.... metuentes patruae verbera linguae;

doch ist auch hier akatalektische Apothesis ungleich häufiger.

§ 36.

Μέτρα καταληκτικὰ μονοειδῆ.

a. Den thetisch anlautenden *μέτρα καταληκτικά* fehlt in der Apothesis die *ἄρσις* des letzten Versfusses:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ (⏑)
⏗ ⏖ ⏗ ⏖ – ⏖ ⏗ (⏖)
⏗ – ⏖ ⏗ – ⏖ ⏗ – (⏖)
⏗ ⏕ ⏗ ⏕ ⏗ ⏑ (⏖)

Statt der zweifachen *καταληκτικὰ δακτυλικά*, *εἰς δισύλλαβον* und *εἰς συλλαβήν*, dürfen wir, wie § 35 gezeigt, nur eine einzige Art statuiren, nämlich diejenigen, welche die Alten als *καταλ. εἰς συλλαβήν* bezeichnen (die *καταλ. εἰς δισύλλαβον* sind akatalektisch). Auch für die aus der zweiten Apothesis herbei zu ziehenden *ἰωνικά* müssen wir von den Alten abweichen. Sie nennen dieselben *βραχυκατάληκτα*, weil sie irrthümlich den Ionicus als eine aus einem spondeischen und pyrrhichischen Takte bestehende Dipodie ansehen und ein Fehlen dieses vermeintlichen pyrrhichischen

πoὺς τελευταῖος annehmen. Wir haben sie als ἰωνικὰ καταληκτικά aufzufassen, ebenso wie die analogen καταληκτικὰ παιωνικά.

Seinem rhythmischen Werthe nach steht der katalektische Takt der Apothesis den vorausgehenden πόδες ὁλόκληροι völlig gleich. „Blos das Metrum ist unvollständig, aber nicht der durch das Metrum dargestellte Rhythmus; rhythmi qua coeperunt sublatione et positione ad finem usque decurrunt“ Quintil. Inst. 9, 4, 50. 55.

Diese Gleichheit zwischen dem katalektischen und akatalektischen Takte wird durch Hinzutritt einer Pause bewirkt. Sie muss bei den Trochäen ein einzeitiges λεῖμμα (∧), bei den übrigen eine zweizeitige πρόσθεσις (∧̄) sein. Von einer solchen Pause spricht Quintil. Instit. 9, 7, 98, sowie auch Augustin de musica 4, 14, der für ein katalektisches daktylisches Metrum ausdrücklich ein silentium von 2 tempora (also eine δίσημος πρόσθεσις) angibt.

Trochäische Perioden haben fast durchgängig katalektische Apothesis. Es hängt dies ohne Zweifel damit zusammen, dass im Ausgange der Periode nicht gern eine kurze Arsis-Silbe geduldet wird, weshalb auch in der akatalektischen Apothesis die Contraction der zweisilbigen ἄρσις (der Daktylen, Ionici a maiore und Päonen) zu einer Länge, Aristid. p. 50 „σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως“.

Die hierher gehörenden trochäischen Metren sind das häufige τετράμετρον καταληκτικόν

Ἐρξίῃ πῇ δῆτ᾽ ἄνολβος | ἀθροΐζεται στρατός,

sowie das durch mehrmalige Wiederholung der ersten Reihe dieses Metrons hervorgegangene trochäische ὑπέρμετρον.

Ferner das δίμετρον καταληκτικόν oder ἑφθημιμερές, welches nur in melischen Strophen unter andere meist längere Reihen gemischt ein selbständiges μέτρον für sich bildet, genannt ληκύθιον oder auch Εὐριπίδειον

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριος μολὼν Ἄρης Phoen. 250;

endlich das seltene τρίμετρον καταληκτικόν des Archilochus, von Einigen ἀκέφαλον ἰαμβικόν genannt, Hephaest. p. 20:

Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδεισάμην.

Daktylische Perioden mit katalektischer Apothesis sind nicht so häufig wie δακτυλικὰ ἀκατάληκτα: die daktylische Tri-

podie oder das *πενθημιμερὲς δακτυλικόν*, von Archilochus als *ἐπῳδικόν* gebraucht:

ἐν δὲ Βαθουσιάδης Arch. bei Hephaest. p. 23;

die daktylische Tetrapodie oder das *ἑφθημιμερές*, genannt Alcmanicum:

ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δῆμος ἅπας Alcm. bei Hephaest. p. 23;

das daktylische *τετράμετρον καταληκτικόν*, genannt Ibycium Serv. Cent. p. 370 (wo es fälschlich als heptametrum hypercatalectum bezeichnet ist):

τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοείματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα Kerkid. frg. 2.

κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων Agam. 104,

das daktylische *ἑξάμετρον καταληκτικόν*, genannt *ἀγγελικόν* oder *Χοιρίλειον* Dion. 495. Plotius 255

τοιάδε χρὴ Χαρίτων δα|μώματα καλλικόμων Stesich. fr. 34,

endlich die katalektische Pentapodie Serv. 369 Alcmanicum constat tetrametro hypercatalecto ut est hoc

vita quieta nimis caret ingenio.

Zu bemerken ist noch dies, dass wenn auf eines der genannten katalektischen Metra ein anakrusisch anlautendes Metron folgt, die dem akatalektischen Schlusstakte fehlende Zeit der *ἄρσις* eben durch diese anlautende *ἄρσις* des folgenden Metrons ausgefüllt wird. Dann also tritt keine Pause ein. Beispiele hierfür gibt die spätere Darstellung.

Anders ist es mit den katalektischen Iamben und Anapästen, welche nach dem letzten vollständigen Einzeltakte noch Eine bald lange bald kurze Silbe als *πoὺς μεμειωμένος* darbieten:

◡◡–, ◡◡–, ◡◡–, ⏓

◡ –, ◡ –, ◡ –, ⏓

Man könnte den *τελευταῖος πoὺς μεμειωμένος* der anapästischen und iambischen *καταληκτικά* in der Weise auffassen wollen, dass der fehlende Theil desselben die schliessende *θέσις* sei, mithin die Schlusssilbe in einer *ἄρσις* oder einem schwachen Takttheile bestände:

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ (–́)

◡◡ –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ ◡◡ (–́)

Dann hätten z. B. die katalektischen Tetrapodien nur drei *θέσεις*, statt der vierten *θέσις* würde ein *κενὸς χρόνος* gesetzt sein:

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ ∧́

◡◡ –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ – ∧́;

es würde dann ferner von den Schlusssilben beider Kola, die ja beide in der ἀπόθεσις willkürlich eine Länge oder eine Kürze sein können, die iambische Katalexis ihrer wahren rhythmischen Natur nach eine einzeitige Kürze und nur die anapästische Katalexis eine zweizeitige Länge sein. So scheint man früher wohl allgemein dies Verhältniss aufgefasst zu haben. Aber der wahre Sachverhalt ist ein anderer. Es geht nämlich aus der uns überlieferten Notirung der in der Ode an die Muse vorkommenden iambischen τετράμετρα καταληκτικά und der in dem Hymnus auf Nemesis und Helios vorkommenden anapästischen τετραποδίαι καταληκτικαί auf das unzweideutigste hervor, dass die schliessende Silbe keine ἄρσις, sondern eine θέσις ist, dass ferner der fehlende d. h. der nicht durch Silben ausgedrückte Taktteil die dieser θέσις vorangehende ἄρσις ist, und endlich dass deren Zeitumfang durch Dehnung der vorherrschenden Länge zu einem die Zweizeitigkeit überschreitenden Masse ausgefüllt ist. Also

kat. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
akat. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗́ –́   ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏗́ –́

Ich will hier den in der griechischen Rhythmik hierfür gegebenen Nachweis nicht wiederholen, nur das sei zu dem dort Gesagten noch hinzugefügt, dass, wie wir oben bemerkten, auch für die iambischen Tetrameter aus der Melodie selber diese Dehnung der vorletzten Silbe zu einem τρίσημος unzweideutig hervorgeht, wenn auch die blossen Notenzeichen nicht zu diesem Resultate führen. Denn soviel man sich auch bemühen mag, die beiden letzten Silben der iambischen Tetrameter in der ihnen gegebenen Melodie als zweizeitige θέσις und einzeitige ἄρσις zu fassen, so wird man sich jedesmal überzeugen, dass dies nicht möglich ist; die einzig mögliche Weise, wie sie sich in den Rhythmus einordnen, ist die oben angegebene.

So kommt denn auch hier die oben angeführte Angabe des Aristides p. 50 zu ihrem Rechte: καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως. Bei der aus den Musikresten folgenden Messung liegt die σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως klar zu Tage, sie würde aber nicht vorhanden sein, wenn die schliessende Silbe eine kurze ἄρσις wäre. Wie verhält sich nun diese Dehnung der Länge zur μακρὰ τρίσημος oder τετράσημος zu den Angaben des Aristoxenus? Mit seiner Angabe, dass die Kürze die Hälfte der Länge sei, verträgt sich die vorliegende Messung recht gut. Meine

Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus S. 114 ff. gibt den Nachweis, dass dieser uns nur unvollständig überlieferte Aristoxenische Satz eine zweifache Ausnahme involvirt: 1. die Messung des *χορεῖος ἄλογος*, 2. die Katalexis. Bei der Katalexis kommt es vor, dass wegen der *τελευταία ἀδιάφορος* auf die vorletzte drei- oder vierzeitige Länge der katalektischen Iamben und Anapästen eine sprachliche Kürze folgt:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⊔́ ⏑́
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔ ⏑́,

aber diese Kürze gilt rhythmisch ebenso gut als eine Länge, wie in der akatalektischen Apothesis

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́.

Was Aristoxenus über die novissima syllaba indifferens statuirt, ist bei Marius Victorinus p. 63 K. überliefert: „Aristoxenus musicus dicit breves finales in metris, si collectiores sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri“.

Dagegen betrifft ein zweiter Aristoxenischer Satz Psell. 8 speciell die Zeitgrössen der iambischen und anapästischen Katalexis. Er sagt nämlich, dass solche Zeitgrössen, welche genau den Umfang des Takttheiles (einer *θέσις* oder *ἄρσις*) oder ganzen Taktes ausfüllen, *χρόνοι ποδικοί* heissen (einerlei ob sie *ἀσύνθετοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν* sind oder *σύνθετοι*). Es wird hiernach der einen iambischen Takt ausfüllende *χρόνος τρίσημος* ⏑ –́, ⏑⏑́ und der einen Anapäst ausfüllende *χρόνος τετράσημος* ⏑⏑ –́, – –́, – ⏑⏑́, ⏑⏑⏑⏑́ ein *χρόνος ποδικός* sein, ebenso aber bildet auch jedes einzeitige oder zweizeitige (⏑, –) *σημεῖον* dieser Takte einen *χρόνος ποδικός*. Es gibt dann aber auch ferner Zeitgrössen, welche den Umfang eines *χρόνος ποδικός* d. i. des ganzen Taktes oder eines Taktheiles nicht völlig ausfüllen oder denselben überschreiten, genannt *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*. Diese sind es, welche sich in der iambischen und anapästischen Katalexis darbieten:

χ. ποδ. χ. ποδ.

⏑ – ⏑ –

⏑ ⊔ –

χ. ῥ. ἴδ. χ. ῥ. ἴδ.

Die Grenze der beiden *χρόνοι ποδικοί* fällt innerhalb der *τρίσημος μακρά*, das letzte Drittel derselben gehört dem folgenden *χρόνος ποδικὸς τρίσημος* an; ⏑ ⊔ ist ein *χρ. ῥυθμοποιίας*, welcher

das *μέγεθος* des *χρόνος ποδικὸς τρίσημος* überschreitet, und um wie viel derselbe grösser ist, um so viel muss der hinter dem *μέγεθος τοῦ χρόνου ποδικοῦ* zurückbleibende *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος* – kleiner als der *τρίσημος* sein. Zu dieser in unserer modernen Rhythmik nicht vorkommenden Auffassung anakrusischer Takte muss die antike Rhythmik ihre Zuflucht nehmen, weil sie die anlautende *ἄρσις* der Periode nicht, wie wir es zu thun gewohnt sind, von der folgenden *θέσις* absondert*).

Die Anapästen lieben durchweg katalektische Apothesis, oder um mit Aristides zu sprechen, die *σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως*, die vierzeitigen gehen mit Unterdrückung der letzten inlautenden *ἄρσις* auf ⏑ ⊔́ ⏓́, die dreizeitigen auf ⏑ ∟́ ⏓́ aus. Die beiden ältesten anapästischen Metra sind das katalektische *μονόκωλον δίμετρον*, genannt *παροιμιακόν*, und das katal. *δίκωλον τετράμετρον*; als eine Erweiterung des letzteren sind die anapästischen *ὑπέρμετρα* aufzufassen.

§ 37.

Μέτρα βραχυκατάληκτα und *ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ.*

Βραχυκατάληκτα.

Diejenigen Metra, welche nach dipodischen *βάσεις* gemessen hinter der letzten *βάσις* noch einen ganzen Einzeltakt haben, heissen *βραχυκατάληκτα*. Die daktylischen und trochäischen Brachykatalekta sind folgende:

τετράμ. βραχυκατ.

∠ ⏑ ∠ ⏓, ∠ ⏑ ∠ ⏓ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ | ∠ ⏓
∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏓
∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏖
⏑ ∠ ⏑ ∠ | ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ⏑ ∠
⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏖ ∠ ⏖ ∠ | ⏖ ∠ ⏖ ∠ | ⏖ ∠

τρίμετρ. βραχυκατ.

∠ ⏑ ∠ ⏓, ∠ ⏑ ∠ ⏑, ∠ ⏓
∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏓
∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖
⏑ ∠ ⏑ ∠, ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ⏑ ∠
⏖ ∠ ⏖ ∠, ⏖ ∠ ⏖ ∠ | ⏖ ∠

---

*) Es lässt sich bei den katalektischen Iamben nur sehr selten mit Sicherheit nachweisen, dass sie für die Recitation bestimmt waren. Die katalektischen Iamben und Anapästen der alten Komödie, sowohl die *τετράμετρα* wie die *ὑπέρμετρα* sind wahrscheinlich sämmtlich melisch oder wenigstens zu gleichzeitiger Instrumentalbegleitung declamirt (*παρακαταλογή*).

Bildet das letzte *κῶλον* der *τετράμετρα βραχυκατάληκτα* ein selbständiges *μέτρον*, so ist es ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*; gehen ihm mehr als 2 *βάσεις* voran, so haben wir ein *ὑπέρμετρον βραχυκατάληκτον*.

Zunächst ist zu bemerken, dass daktylische Brachykatalektika zwar nicht von Hephaestion statuirt werden, denn nach seiner Ansicht werden die Daktylen stets nach monopodischen *βάσεις* gemessen, aber nach Aristides u. a. steht die dipodische Messung für die aus mehr als 6 Daktylen bestehenden Metra fest, nach Mar. Vict. p. 84 auch für die Verbindung von 6 daktylischen Versfüssen, jenes sind dipodisch gemessene *τετράμετρα*, diese *τρίμετρα*. Ein aus 7 Daktylen bestehendes Metron kann nach Aristides nur ein *τετράμετρον βραχυκατάληκτον* genannt werden; andere, die monopodische Messung unrichtiger Weise auch hier annehmend, nennen es *ἑπτάμετρον ἀκατάληκτον*, vgl. Serv. Cent. p. 370. — Es würden nun aber auch diejenigen, nach welchen es *δακτυλικα βραχυκατάληκτα* gibt, von den vorstehenden daktylischen Formen nur die auf den Daktylus ausgehenden für *βραχυκατάληκτα* erklären, nicht aber die auf den Spondeus ausgehenden; denn wie wir bei dem akatalektischen Metron gesehen, gehen sie hierbei unrichtiger Weise nicht von der spondeischen, sondern von der der *τελευταία ἀδιάφορος* wegen zulässigen trochäischen Form des Schlusses aus, halten diese für eine daktylische Katalexis *εἰς δισύλλαβον*, während sie doch den Spondeus als die akatalektische Contraction des Daktylus hätten ansehen müssen. So sehen auch die Metriker die vorliegenden auf . . . ‿ ⏑̲ ausgehenden *δακτυλικά* nicht als *βραχυκατάληκτα*, sondern vielmehr für *ὑπερκατάληκτα εἰς δισύλλαβον* an, schol. Heph. p. 141 W. Diese Auffassung fällt natürlich mit dem Aufgeben des daktylischen *καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον*: ‿ ⏖ ‿ ⏖, ‿ ⏑̲ ist so gut wie die Form ‿ ⏖ ‿ ⏖, ‿ ⏖ eine dipodische Basis mit einem ganzen Versfusse als Schluss.

Das brachykatalektische *τετράμετρον δακτυλικόν* mit schliessendem Spondeus wird unter dem Namen des Stesichorium von Serv. Cent. 370 als heptametrum catalecticum angeführt:

⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ | ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ –

Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀ|πείρονας, ἀργυρορίζους Stesich. fr. 5
Ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέ|πει παιᾶνα κατάρχειν Alcm. fr. 19.
Ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος πειθὼ ῥοδέ|οισιν ἐν ἄνθεσι θρέψων Ibyc. fr. 8
Οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε|λωίδες εἰσὶ πάροικοι Pers. 867.

Ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος, | ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πύρφορον, ὦ χθόνιαι βαρυάχεες | ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί Ran. 1748.

Seltener bildet das zweite Glied dieser dikolischen Periode ein selbständiges *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*, nach Serv. 269 Alcmanium genannt (trimetrum catalecticum):

⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ –
Ἑλλάνων ἐκράτυνε Pers. 899.
Αἷς ὅδε νῦν χθόνα σείει·
διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας Av. 1752.

(das letzte Kolon mit Auflösung des ersten Daktylus)

Ξυνδαίτωρ μετάκοινος Eum. 349.

Das brachykatalektische *τρίμετρον δακτυλικόν* nach Serv. 369 und Hephaest. 42 ein *πεντάμετρον καταλ. εἰς δισύλλαβον*, wird von jenem wie das vorige *Στησιχόρειον*, von diesem *Σιμμίειον* genannt:

⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ –
Χρύσεον ὄφρα δι' ὠκεανοῖο περάσας Stesich. fr. 8.
Πλὴν Διὸς εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος Agam. 166.
Θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν Agam. 978.
Πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων Choeph. 592.
Γιγνομέναισι λάχη τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη Eum. 347.
Ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες Eum. 959.
Χαῖρε ἄναξ ἕταρε ζαθέας μάκαρ ἥβας ap. Hephaest. p. 23.

Das brachykatalektische *τετράμετρον τροχαϊκόν* Heph. p. 39, Serv. 368 (von dem letzteren Sotadicum genannt, vgl. Cap. 6)

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ –
Οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν.

Ein brachykatalektisches *τροχαϊκὸν ὑπέρμετρον* (*τετράκωλον*) finden wir Ran. 1375

Ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ |
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

Häufiger kommt das brachykatalektische *δίμετρον τροχαϊκόν* als selbständiges Metron vor, genannt *ἰθυφαλλικόν*, Heph. l. l.

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏒
Εμμὶ τῶ φυγαίχμα Callim.
Εἰ δὲ μή, μελανθὲς Aesch. Suppl. 154.
Ἀρτάναις θανοῦσαι Suppl.

Das brachykatalektische *τρίμετρον τροχαϊκόν* (Sapphicum Serv. 369)

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ –
Τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ Agam. 977.
Τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς Phoen. 948.

Anakrusische Brachykatalekta sind viel seltener. Das *τρίμετρον ἰαμβικὸν βραχυκατάληκτον*, nach Serv. 366 Alcmanicum genannt, ist in den Strophen der Tragiker vertreten:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Τὰ δ' ὀλοὰ πελόμεν' οὐ παρέρχεται Sept. 768.
Ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον Agam. 408.

Dies sind also, wenn wir die Einzeltakte zählen, vollständige iambische Pentapodien. Das brachykatalektische *τρίμετρον ἀναπαιστικόν* (die vollständige anapästische Pentapodie), nach Serv. 371 Pindaricum genannt, finden wir:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

Σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή Acharn. 285.
Ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα Ibyc. 2.

Das brachykatalektische *δίμετρον ἰαμβικόν* und *ἀναπαιστικόν* ist nach der Zahl der Einzeltakte gerechnet eine vollständige iambische und anapästische Tripodie, die letztere heisst nach Serv. 370 Aristophanium, der gewöhnliche Name ist *προσοδιακόν*:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏖́ ⏕ –́

Φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι Av. 729;

die erstere Euripidium, Serv. 366:

⏑ –́ ⏑ ⏖́ ⏑ –́

Ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ Agam. 198.
Τάλαινα παρακοπά Agam. 223.

Verbinden sich diese brachykatalektischen Dimetra mit einer vorangehenden vollständigen Tetrapodie, so entsteht das brachykatalektische *τετράμετρον ἀναπαιστικόν* (genannt Alcmanicum Serv. 371) und *τετράμετρον ἰαμβικόν* (genannt Aristophanium Serv. 366).

Ueberblicken wir die verschiedenen brachykatalektisch schliessenden Reihen, so sind es sämmtlich solche, welche wir nach der Zahl ihrer Einzeltakte als trochäische, daktylische, iambische, anapästische Pentapodien und Tripodien, und zwar als akatalektische Pentapodien und Tripodien bezeichnen müssten, denn der schliessende Takt ist überall ein *ὁλόκληρος*. Mögen wir nun die Daktylen und Anapästen vierzeitig oder dreizeitig (vgl. § 30) messen, so haben wir bei diesen Kola, wenn wir die durch das Metrum ausgedrückten Takte zählen, überall dreitheilige *μεγέθη* von 9 oder 12 und fünftheilige *μεγέθη* von 15

oder 20 *χρόνοι πρῶτοι* vor uns. Solche *μεγέθη* können nach Aristoxenus einheitliche Kola oder, wie er selber sich ausdrückt, *πόδες σύνθετοι* bilden:

π. ἰαμβ. 9-*σημος*	*π. ἰαμβ.* 12-*σημος*
⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏒	⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏒
⏒ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́	⏑ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́

Wir sind zwar nur im Stande, aus der directen Ueberlieferung der Alten (in Musikresten u. dgl.) für das Vorkommen des aus daktylischen Einzeltakten bestehenden *πούς ἰαμβικὸς δωδεκάσημος* Beispiele nachweisen zu können, aber warum sollte nicht auch der *πούς ἰαμβικὸς ἐννεάσημος* in der Praxis angewandt sein? Und warum sollten keine pentapodischen Reihen aus drei- und vierzeitigen Takten gebildet sein (*πεντεκαιδεκάσημοι* und *εἰκοσάσημοι*), da uns das Vorkommen der pentapodischen Reihe aus fünfzeitigen Takten (der 25-zeitigen päonischen Pentapodie) ausdrücklich überliefert ist? Es ist hier wohl blos als ein Curiosum anzuführen, dass der Verfasser der Grundzüge der Griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides in allem Ernste den Satz aufstellt, an Reihen aus 5 fünfzeitigen Takten wäre kein Anstoss zu nehmen, wohl aber an Reihen aus 5 drei- und vierzeitigen Takten. Wir Modernen sind durch unsere Musik überhaupt nicht an Kola aus fünf Takten gewöhnt, aber sie kommen nachweislich auch bei unseren modernen Componisten vor, und hier sind es überall Pentapodien aus geradtheiligen und dreitheilig-ungeraden, niemals aus fünftheiligen oder päonischen Einzeltakten. Dasjenige, was unserem rhythmischen Gefühle fremd ist, ist gerade das Vorkommen von Reihen aus 5 päonischen, nicht aus 5 trochäischen oder daktylischen Takten bei den Alten. Wir können nun aber aus der melischen Metrik der Alten für das Vorkommen einer Reihe von 5 daktylischen Takten den entschiedenen Nachweis geben. Wir lesen Acharn. 284:

Δ. Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.
285 *Χ. σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.*
Δ. ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὦχαρνέων γεραίτεροι; u. s. w.

Diese Strophe ist augenscheinlich sehr concinn gebaut. Sie zerfällt in drei tristichische Theile, von denen der erste mit dem dritten, der zweite mit dem vierten parallel steht. Dies geht aus der Vertheilung unter Personen, aus dem Inhalt und aus dem Metrum hervor:

1.

Δ. –́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ ⏑
285 X. ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
Δ. –́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –́

2.

X. –́ ⏑ – –́ ⏑ – | –́ ⏑ – –́ ⏑ ⏖
–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ | –́ ⏑ – –́ ⏑ –
–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ | –́ ⏑ ⏖̄ –́ ⏑ –

3.

Δ. –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ – –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ – –́ ⏑ –
Δ. –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́

4.

X. –́ ⏑ – –́ ⏑ – | –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖
–́ ⏑ – –́ ⏑ ⏖ | –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖̄
⏖́ ⏑ ⏖̲ –́ ⏑ ⏖ | –́ ⏑ – –́ ⏑ –

In 2 und 4 singt der Chor ein päonisches *ὑπέρμετρον ἑξάκωλον*, in 1 und 3 singt Dikaiopolis je zwei trochäische Tetrameter, in deren Mitte eine Pentapodie des Chores tritt. Diese Pentapodie ist in 3 eine päonische, in 1 eine anapästische. Die Concinnität ist so gross, dass nur *ἄμουσοι* sie nicht erkennen können*).

Ich denke, dass die vorstehende Stelle des Aristophanes an dem Vorkommen von 5 anapästischen Einzeltakten als einer pentapodischen Reihe keinen Zweifel lässt. Nun lehrt aber Hephaestion, 5 anapästische Einzeltakte bilden ein brachykatalektisches Trimetron, 3 Einzeltakte bilden ein brachykatalektisches Dimetron**), und ebenso sei es auch mit 5 oder 3 iambischen und trochäischen Takten. Wir haben bisher überall die Terminologien der Metriker auf einem rhythmischen Princip beruhen sehen und müssen dies auch von demjenigen annehmen, was sie *βραχυκατάληκτον* nennen. Es kann darin nur folgendes liegen: die Gruppen von 3 und 5 Anapästen, Trochäen, Iamben sind nach dipodischen *βάσεις* gemessene *δίμετρα* und *τρίμετρα*, aber die letzte *βάσις* ist nicht vollständig, sondern im Metrum nur durch einen einzelnen *πούς* ausgedrückt. Die Silben des Megethos stehen hinter dem rhythmischen Werthe des Megethos zurück, der letzte rhythmische Einzeltakt ist nicht durch das Metron ausgedrückt. Man kann sich dies zunächst so denken, dass hier

---

*) Der Verf. der Grundzüge der griechischen Rhythmik schien zwar zu meinen, die fünf einzelnen Takte brauchten überhaupt zu keiner Reihe sich zu vereinigen, ein jeder Takt stehe als monopodische Reihe selbständig für sich da. Als ob es überhaupt möglich wäre, in irgend welcher Weise auf einander folgende 4-zeitige Takte von der Form ♫ | ♩ in der Weise zu componiren, dass jeder ein selbständiges Kolon für sich ausmachte! Man kann mehrere auf einander folgende Takte dieses geringen Umfangs weder declamatorisch, noch in irgend einer Melodie vortragen, ohne dass nicht mehrere eine höhere rhythmische Einheit, d. i. ein Kolon bilden.

**) während sie nach Aristides in Uebereinstimmung mit dem so eben gefundenen Ergebnisse ein *πεντάμετρον* und *τρίμετρον* ausmachen.

am Ende eine Pause eintritt, analog wie bei den katalektischen Trochäen und Daktylen, doch nicht eine Pause von dem Umfange des leichten Taktheils, sondern von dem Umfange eines ganzen Taktes.

δίμετρ. ἀκατάλ.	⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ ‖
δίμετρον καταλ.	⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ | ⏊ ∧ ‖
δίμετρ. βραχυκ.	⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ | ∧́ ‖

Es ist dies Vorkommen der *βραχυκατάληξις* etwas überaus natürliches und plausibles, so natürlich wie die *κατάληξις*. Denn weshalb sollte es bei den Griechen nur Pausen für halbe Takte, aber nicht für ganze Takte gegeben haben? Sagt doch auch die rhythmische Ueberlieferung, dass die Griechen nicht blos 1- und 2-, sondern auch 3- und 4-zeitige Pausen gehabt haben, nicht blos in der Instrumentalmusik, sondern auch im Gesange, also in der melischen Metrik. Da auch, wie gesagt, in allen übrigen Kategorien, welche die Metriker überliefern, beherzigenswerthe rhythmische Thatsachen zu Grunde liegen, so müssen wir auch die von ihnen überlieferte Brachykatalexis in der angegebenen Weise gelten lassen.

Die melischen Metra der alten Dichter selber enthalten nun aber oft auch noch ganz entschiedene Fingerzeige, dass ein in ihnen enthaltenes Megethos von 3 oder 5 Takten dem Rhythmus nach keine tripodische oder pentapodische, sondern eine tetrapodische oder hexapodische Reihe oder, was dasselbe ist, ein Dimetron oder Trimetron ist. Hephaestion sagt von dem

οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν,

es sei ein *τετράμετρον βραχυκατάληκτον*, d. h. der zweiten Reihe fehlt der Schlusstakt, sie ist dem Rhythmus nach ein Dimetron oder eine Tetrapodie. Uns fehlen die Kriterien darüber, denn dies Metron ist aus dem Zusammenhange der übrigen herausgerissen. Aber wir können dies bei dem ganz gleichgebildeten Hypermetron beurtheilen, womit die Aristophaneische Strophe Ran. 1370 schliesst. Sie lautet (wir weisen jedem Kolon eine besondere Zeile an):

Μακάριος γ' ἀνὴρ ἔχων	⏖́ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.	⏖́ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
παρὰ δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν·	⏖́ ⏑ ⏊ ⏑̲ ⏊ ⏑ ⏊
ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας	⏖́ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑
πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ,	⏖́ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις,	⏖́ ⏑ ⏊ ⏑̲ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑̲

ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι	–́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.	⏑́⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑

Die letzte Reihe besteht aus 3 Trochäen, während alle übrigen 4 Trochäen enthalten. Es ist hier nicht anders möglich, als dass auch die Schlussreihe dem Rhythmus nach 4 Takte gehabt haben muss; werden nur 3 Takte gesungen, so hält wenigstens das rhythmische Gefühl noch für einen folgenden vierten Takt eine Pause ein. Da nun auch die Tradition der Metriker sagt, die trochäische Schlussreihe sei ein brachykatalektisches Dimetron, so können wir schwerlich umhin, als Thatsache zu constatiren, dass auch die letzte Reihe, trotzdem dass sie dem Metrum nach nur drei Takte hat, eine unvollständige tetrapodische Reihe ist. Den umgekehrten Fall haben wir bei Aeschylus Supplic. 154:

εἰ δὲ μὴ μελανθὲς	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
ἡλιόκτυπον γένος	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
τὸν γάιον	⏓ –́ ⏑ –́
τὸν πολυξενώτατον	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
ἱξόμεσθα σὺν κλάδοις	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Die Reihen sind, abgesehen von der ersten, Tetrapodien oder Dipodien. Die Dipodie unter Tetrapodien stört die Eurhythmie nicht (ebenso wenig wie in den anapästischen, trochäischen, iambischen *ὑπέρμετρα* die unter die Tetrapodien eingemischte vereinzelte Dipodie), wohl aber die zu Anfang stehende Tripodie. Die Tradition der Metriker kommt der Forderung des rhythmischen Gefühles zu Hülfe, sie lehrt, es sei eine brachykatalektische Tetrapodie. Da wird denn wohl die rhythmische Geltung jener Tripodie als einer Tetrapodie festgehalten werden müssen.

Nicht blos die Trochäen, Iamben, Anapästen, sondern auch die Daktylen werden bisweilen nach dipodischen *βάσεις* gemessen und können als solche brachykatalektisch sein (Aristid., Victor. p. 94, schol. Heph. 141). Auch für diese brachykatalektische Messung der Daktylen legen antike Strophen ein deutliches Zeugniss ab. Die Strophe Ran. 814 besteht aus 2 daktylischen Hexapodien, einer daktylischen Pentapodie und einer trochäischen Tetrapodie. Würde jede dieser Reihen dem Rhythmus nach nur so viel Einzeltakte, als Daktylen oder Trochäen vorhanden sind, enthalten, so könnte hier von einer Eurhythmie schwerlich die Rede sein. Sie ist aber sofort vorhanden, wenn die Pentapodie als brachykatalektisches Trimetron gefasst wird:

> *ἤ ποῦ δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,*
> *ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλου παρίδῃ θήγοντας ὀδόντα*
> *ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς*
> *ὄμματα στροβήσεται.*

–́ – –́ ⏖ | –́ ⏖ –́ ⏖ | –́ ⏖ –́ – ‖
–́ ⏖ –́ ⏖ | –́ ⏖ –́ – | –́ ⏖ –́ ⏑ ‖
–́ ⏖ –́ ⏖ | –́ ⏖ –́ ⏖ | –́ ⏑ –́ ‖
–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ∧ ‖

Die Betrachtung der strophischen Composition wird zeigen, dass sogar die **meisten** trochäischen und daktylischen *κῶλα βραχυκατάληκτα* von tripodischer und pentapodischer Form dem Rhythmus nach Tetrapodien und Hexapodien sind.

Wir haben bisher blos von der Pause als der Ergänzung der Tripodie und Pentapodie zur Tetrapodie und Hexapodie gesprochen. Doch ist dies nicht die einzige Art, einen unvollständigen Rhythmus zu ergänzen. Wir haben § 26 gesehen, dass bei einer Katalexis auch die Verlängerung der vorletzten Silbe zur *τρίσημος* und *τετράσημος μακρά* eintrat. Warum sollten sich die Alten dieses Mittels bei den *βραχυκατάληκτα* gänzlich enthalten haben? Wir werden später bei den *ἀσυνάρτητα* sehen, dass sie sich in den meisten Fällen nur dieses Mittels bei einer am Ende einer inlautenden Reihe eintretenden Brachykatalexis bedienen konnten. Es liegt nahe, auch für die brachykatalektische Apothesis der Periode das Vorkommen einer solchen Messung anzunehmen:

–́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ | –́ ⏖ –́ ⏖ ⌴́ –́ ∧
nach Analogie von ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ | ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ ⌴́ –́.
Ferner –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⌴́ –́ ∧
nach Analogie von ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⌴́ –́

Die drei Daktylen am Schlusse des folgenden Alkmanischen Verses fr. 34 (mit asynartetischer Bildung in der Mitte)

> *καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα*

werden wir uns schwerlich anders denken können als

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – ⌴́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⌴́ ⏓

Sollte der Schluss der brachykatalektischen *τρίμετρα δακτυλικά* bei Aeschylus wie Agam. 174

> *Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων*
> *τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν*

u. s. w. wohl anders als in dieser „*σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως*“ vorgetragen worden sein?

Wann Pause, wann Verlängerung angewandt wurde, wissen

wir nicht genau; nur so viel muss als Thatsache hingestellt werden, dass bei den brachykatalektischen Metren entweder das eine oder das andere eintreten musste. Aber noch in einem anderen Punkte werden wir wenigstens in sehr vielen Fällen die richtige Antwort schuldig bleiben, nämlich die Antwort auf die Frage, wann ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Takten eine brachykatalektische Tetrapodie und Pentapodie, wann es, der Zahl der in ihm enthaltenen Takte entsprechend, dem Rhythmus nach eine vollständige, akatalektische Tripodie oder Pentapodie ist. Denn dass die brachykatalektische Messung nicht überall bei solchen Megethe angewandt wurde, davon haben wir uns oben bei Gelegenheit der fünf Anapästen aus den Acharnern überzeugt, welche nur eine vollständige pentapodische Reihe bilden können. Wir müssen uns begnügen, den Satz hinzustellen:

> ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Takten ist dem Rhythmus nach entweder eine vollständige tripodische oder pentapodische Reihe, oder es ist eine unvollständige Tetrapodie oder Hexapodie (Dimetron oder Trimetron).

Nur im zweiten Falle gebührt ihm der Name *δίμετρον* und *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*, nicht aber im ersten. Es gibt also, wie die Metriker sagen, brachykatalektische *κῶλα*, in ihrer Darstellung durch das Rhythmizomenon der Lexis 3 oder 5 *πόδες* enthaltend, aber nicht jedes Megethos von 3 oder 5 *πόδες* ist ein brachykatalektisches Dimetron oder Trimetron, bisweilen ist es eine akatalektische Tripodie oder Pentapodie oder, wie die Metriker sagen, ein aus monopodischen *βάσεις* bestehendes *τρίμετρον* oder *πεντάμετρον*:

τρίμετρον ἀκατ.
aus 3 monopod. *βάσεις*
–́ ⏑ ⏑ ¦ –́ ⏑ ⏑ | –́ – |
⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ¦ ⏑ ⏑ –́ |

πεντάμετρ. ἀκατ.
aus 5 monopod. *βάσεις*
–́ ⏑ ⏑ ¦ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ ¦ –́ ⏑
⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ¦ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́

δίμετρον βραχυκατ.
aus 2 dipod. *βάσεις*
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ¦ –́ ⏑
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́

τρίμετρον βραχυκατ.
aus 3 dipod. *βάσεις*
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́

Nach Hephaestion ist das Megethos – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ein *τρίμετρον*; nach Aristides, wenigstens dann, wenn es Bestandtheil eines längeren Metrons ist, ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*. Nach Hephae-

stion ist das Megethos ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– ein *δίμετρον βραχυκατ.*, nach Aristides (vgl. Mar. Vict. p. 101) ein *τρίμετρον*. Nach Hephaestion und Aristides ist das Megethos –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–– ein *πεντάμετρον*; aus dem Berichte bei Marius Victorinus, wonach die daktylische Hexapodie auch ein nach dipodischen *βάσεις* gemessenes *τρίμετρον* sein kann („et fit trimetrus"), sind wir berechtigt, im Sinne der Alten auch ein *τρίμετρον βραχυκατάληκτον* zu statuiren. Nach Hephaestion ist das Megethos ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– ein *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*, nach Aristides dagegen ein nach monopodischen *βάσεις* gemessenes *πεντάμετρον*. Diese Widersprüche in dem Berichte der Metriker sind nicht so zu erklären, dass der eine Metriker das Richtige, der andere etwas Unrichtiges überliefere, sondern sie haben vielmehr beide Recht, d. h. es kann dasselbe Megethos auf die eine und auf die andere Weise gemessen werden. Es weist dies deutlich darauf hin, dass ursprünglich in der metrischen Terminologie beide Benennungen üblich waren je nach der verschiedenen rhythmischen Geltung; von den uns vorliegenden Metrikern hat der eine die eine, der andere die andere Terminologie uns überliefert, aber sie haben das Bewusstsein von der rhythmischen Bedeutung derselben verloren und jeder hält daher einseitig entweder die eine oder die andere Terminologie fest. Diese Einseitigkeit ist das Verkehrte.

Wir haben bisher von *μεγέθη* aus 3 oder 5 vierzeitigen Versfüssen gesprochen. Mit den *μεγέθη* aus 3 oder 5 Iamben und Trochäen scheint es sich nicht anders zu verhalten; wir gewinnen aus der strophischen Composition der Metra die Ueberzeugung, dass ein solches Megethos sowohl eine akatalektische Tripodie und Pentapodie sein kann (ein *πους σύνθετος ἐννεάσημος* oder *πεντεκαιδεκάσημος* nach rhythmischer Terminologie), als auch eine brachykatalektische Tetrapodie und Hexapodie (*δίμετρον* und *ἑξάμετρον βραχυκατάληκτον*). Hiernach würde folgende Terminologie vorauszusetzen sein:

τρίμετρον ἀκατάλ.
aus 3 monopod. *βάσεις*
–́⏑|–́⏑|–́⏑|
⏑–́|⏑–́|⏑–́|

δίμετρον βραχυκατ.
aus 2 dipod. *βάσεις*
–́⏑–́⏑|–́–
⏑–́⏑–́|⏑–́

πεντάμετρ. ἀκατ.
aus 5 monopod. *βάσεις*
–́⏑|–́⏑|–́⏑|–́⏑|–́⏑|
⏑–́|⏑–́|⏑–́|⏑–́|⏑–́|

τρίμετρ. βραχυκατ.
aus 3 dipod. *βάσεις*
–́⏑–́⏑|–́⏑–́⏑|–́⏑
⏑–́⏑–́|⏑–́⏑–́|⏑–́

Die Metriker kennen nur die zweite (brachykatalektische), nicht die erste (akatalektische) Messung, sie messen die iambischen und trochäischen Metra durchgängig nach dipodischen *βάσεις*. Es mag dies in der Seltenheit der zuerst genannten Messung seinen Grund haben, aber wir werden dieselbe unmöglich ganz ausschliessen können. Wenn Hephaestion sowohl wie Aristides die Reihe ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ überall dipodisch (als brachykatalektisches Trimetron) misst, so müssen wir sagen, dass bei beiden die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάληκτον*) ebenso in Vergessenheit gerathen ist, wie für das Megethos ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ bei Hephaestion die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάλ.*), bei Aristides die dipodische Messung (als *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*). Dass Mallius Theodorus die Iamben nach Monopodien misst, kann hier nicht in Anschlag gebracht werden, denn dies ist unmöglich als ein Rest älterer Tradition aufzufassen. Eher könnte es der Fall sein mit der vom schol. Heph. 146 über die Trochäen und Iamben gemachten Bemerkung: *εἰ μὲν κατὰ μονοποδίαν βαίνεται ταῦτα τὰ μέτρα, τρεῖς χρόνους ἔχει, εἰ δὲ κατὰ διποδίαν, ἕξ.*

§ 38.

Μέτρα ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ.

Es lässt sich nach dem Vorausgehenden als sicher annehmen, dass Megethe von 3 oder 5 vollständigen iambischen oder anapästischen Takten ihrer rhythmischen Bedeutung nach die Geltung von akatalektischen Tripodien und Pentapodien haben können. Man sollte demnach in folgenden *ἰαμβικά* und *ἀναπαιστικὰ καταληκτικά*

⏑ – ⏑ – ⏒   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
⏖ – ⏖ – ⏓   ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏓

katalektische Tripodien und Pentapodien voraussetzen, die nach Analogie der S. 273 betrachteten katalektischen Dimeter und Trimeter folgende Messung der Apothesis hätten:

{ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   { ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
{ ⏑ –́ ⏑ ⌊́ –́   { ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⌊́ –́

{ – –́ ⏖ –́ ⏖ –́   { ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́
{ – –́ ⏖ ⌊́ –́   { ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ ⌊́ –́

Warum sollten diese Reihen nicht katalektische Tripodien und Pentapodien sein können? Es lassen sich für das Vor-

kommen dieser Messung sogar Nachweise geben. In den Anapästen des *ὑπέρμετρον*:

> *τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας*
> *στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου*
> *Σπάρτας ὑμνήσομεν, ὦ*
> *ἰήιε Παιάν* Bergk poet. lyric. (1882) III p. 673.

ist der Rhythmus der ersten Reihen offenbar ein tripodischer (*προσοδιακά* oder *ἐνόπλια*, vgl. oben); auch die Schlussreihe muss eine tripodische sein, sie ist nach Art aller dieser *ὑπέρμετρα* katalektisch und kann keine andere Messung als ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏗́ ⏊ haben.

Nach Aristides' Nomenclatur sind die vorliegenden anapästischen Reihen nun allerdings katalektisch zu nennen (*καταληκτικὰ τρίμετρα, πεντάμετρα ἁπλᾶ*), aber nach Hephaestion ist die katalektische anapästische Tripodie ein anapästisches *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον*, die anapästische Pentapodie ein *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*. Der iambischen katalektischen Tripodie und Pentapodie kommt sowohl nach Hephaestion wie nach Aristides der Name iambisches *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* und *δίμετρον ὑπερκατάληκτον* zu. In gleicher Weise muss nach Hephaestion auch ein *ἀναπαιστικὸν ὑπερκατάληκτον εἰς δισύλλαβον* (mit auslautender Doppelkürze) statuirt werden:

μόνομετρ. ὑπερκ.	*δίμετρ. ὑπερκ.*	
⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑	
⏑⏑ – ⏑⏑ –, –	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, –	*εἰς συλλαβήν*
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑	*εἰς δισύλλαβον**)

τρίμετρ. ὑπερκατ.	*τετράμετρ. ὑπερκατ.*	
⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, –	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, –
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑

So wenig wie das *βραχυκατάληκτον* der Metriker, ebenso wenig dürfen wir den von ihnen überlieferten Begriff des *ὑπερκατάληκτον* für eine unnütze Reflexion derselben halten. Es liegt darin dies ausgesprochen, dass ein Metron eine über das rhythmische Megethos hinausgehende Silbenzahl enthalten kann. Wir mussten schon § 37 darauf hinweisen, dass nicht überall ein thetisch anlautendes Metron, welches auf eine katalektische Apothesis ausgeht, eine Pause zur Ausfüllung der durch die

---

*) Ein Beispiel für den Auslaut *εἰς δισύλλαβον* ist Philoct. 1203
ἀλλ' ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.

Lexis nicht ausgefüllten Schluss-*ἄρσις* bedarf, dass vielmehr oft der Zeitumfang dieser auslautenden *ἄρσις* durch die Anakrusis des folgenden Metrons ersetzt wird. Und als ein solches Metron scheint häufig dasjenige zu fungiren, welches die Alten hyperkatalektisch nennen. Ein hyperkatalektisches *τετράμετρον ἀναπαιστικόν* finden wir Agam. 105:

> *Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων·*
> *ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ μολπᾶν ἀλκᾷ ξύμφυτος αἰών.*

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ – –́ – | –́ – –́ – –́ ⏑⏑ –́ –

Hier ist das zweite Metron ein hyperkatalektisches, die Schlusssilbe geht über das Mass des anapästischen Tetrametrons hinaus. Aber dieser Ueberschuss wird dadurch ausgeglichen, dass das vorausgehende Metron auf eine Katalexis ausgeht, die Anakrusis des zweiten Metrons füllt die in der Apothesis des ersten Metrons fehlende Zeit aus. — Das geläufigste Beispiel eines iambischen *δίμετρον ὑπερκατάληκτον* ist das vorletzte Metron der alcäischen Strophe

⏓ –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏓

Wir haben hier zwei Reihen, die zusammen 8 *θέσεις* enthalten. Durch die Hyperkatalexis des vorletzten Metrons ist die Zeit zwischen der vierten und fünften *θέσις* ausgefüllt.

Erst weiterhin wird sich Gelegenheit darbieten, die *ὑπερκατάληκτα* eingehender zu erörtern; die angegebenen Beispiele werden vorläufig so viel gezeigt haben, dass die *ὑπερκατάληξις* in eine sehr wichtige rhythmische Frage einschlägt. Nun dürfen wir so wenig hier wie bei der Brachykatalexis ein j e d e s Metron, welches seinem Silbenschema nach die Bezeichnung eines *ὑπερκατάληκτον* im Sinne der Metriker zulässt, auch dem Rhythmus nach für hyperkatalektisch erklären wollen. Dies verbietet schon die oben angeführte Thatsache, dass dasselbe anapästische Metrum, welches nach Heph. ein *ὑπερκατάληκτον* ist, nach Aristides ein *καταληκτικόν* ist. Bei den Metrikern ist der rhythmische Begriff der von ihnen gebrauchten Termini verloren gegangen und so hält ein jeder von ihnen durchweg die eine oder die andere Terminologie fest.

Nun wenden aber die Metriker, nach dem bei ihnen beliebten Verfahren, scheinbar Analoges gleichmässig zu behandeln, die für die Iamben und Anapästen ganz richtige Kategorie der Hyper-

katalexis auch auf die Trochäen und (wenigstens nach schol. Heph. 141 und Aristides) auch auf die dipodisch gemessenen Daktylen an und haben sich hierdurch eine durchaus verfehlte Verallgemeinerung der hyperkatalektischen Messung zu Schulden kommen lassen, da die Hyperkatalexis der Natur der Sache nach nur da stattfinden kann, wo ein mit dem leichten Taktheile anlautendes Metrum mit dem leichten Takttheile aufhört, nicht aber bei einem mit dem schweren Takttheile anlautenden und ebenfalls mit dem schweren Takttheile schliessenden Metrum. So gelten z. B. folgende trochäische Metra den uns erhaltenen Metrikern zufolge als *μονόμετρον*, *δίμετρον*, *τρίμετρον ὑπερκατάληκτον*:

ὦ μέγας λιμήν Oed. R. 1208.
ἃς ἔγημ' ὁ τοξότης Πάρις Orest. 1409.
μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου Py. 2, 1

μονόμετρον	*δίμετρον*	*τρίμετρον*
– ⏑ – ⏑ | –	– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –	– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –,

und doch stehen diese Metra mit folgenden als *βραχυκατάληκτα* gemessenen

– ⏑ – ⏑ | – ⏑	– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑	– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑
δίμετρον	*τρίμετρον*	*τετράμετρον*

im nächsten Zusammenhange und müssen wie diese aufgefasst werden, d. h. es fehlt ihnen einmal, wie den *βραχυκατάληκτα*, der ganze auslautende *πούς* der letzten dipodischen *βάσις*, ausserdem aber ist bei ihnen der erste *πούς* dieser *βάσις* kein *ὁλόκληρος*, sondern auch an ihm fehlt die *ἄρσις*. Wir werden für diese vermeintlichen *ὑπερκατάληκτα* nach der Analogie von *καταληκτικὰ εἰς συλλαβήν* nicht unpassend den Terminus

βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν

gebrauchen können (die *βραχυκατάληκτα εἰς πόδα* sind „*βραχυκατάληκτα*“ schlechthin). Doch ist hierbei noch Folgendes zu erwägen. Nicht immer hat, wie wir gesehen, das aus 3, 5, 7 vollen Trochäen bestehende Metrum die rhythmische Bedeutung eines *βραχυκατάληκτον*, sondern kann auch bisweilen eine vollständige Tripodie, Pentapodie, Heptapodie (*τρίμετρον*, *πεντάμετρον*, *ἑπτάμετρον κατὰ μονοποδίαν*) sein; ebenso werden wir auch dem um eine Silbe kürzeren Metrum bisweilen die rhythmische Bedeutung eines monopodisch gemessenen *τρίμετρον*, *πεντάμετρον*, *ἑπτάμετρον* zu vindiciren haben. Wann die eine oder die andere von beiden Messungen eintritt, darüber lässt sich natürlich keine allgemeine Regel aufstellen.

§ 39.

Uebersicht über die Messung der Metra nach Basis-Zahl und Apothesis.

Bei dem Zusammenhange der Apothesis mit der Basis ist es zweckmässig, am Ende dieses Capitels über die durch die genannten zwei Factoren bedingte Messung der Metra einen zusammenfassenden Rückblick zu werfen, bei dem zugleich noch einige in dem vorausgehenden nicht berührte Thatsachen zur Sprache kommen müssen.

Κατὰ διποδίαν.

1.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				ἀκατάληκτον
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
–́ ⏑ –́ ⏑	–́ – –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	
–́ ⏖ –́ ⏖	–́ ⏖ –́ ⏖	–́ ⏖ –́ ⏖	–́ ⏖ –́ ⏖	
⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	
⏖ –́ ⏖ –́	⏖ –́ ⏖ –́	⏖ –́ ⏖ –́	⏖ –́ ⏖ –́	

2.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				καταληκτικόν
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ∧	
–́ ⏖ –́ ⏖	–́ ⏖ –́ ⏖	–́ ⏖ –́ ⏖	–́ ⏖ –́ ⊼	
⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ ⏗́ –́	
⏖ –́ ⏖ –́	⏖ –́ ⏖ –́	⏖ –́ ⏖ –́	⏑ ⏑ ⏗́ –́	

3.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				βραχυκατάληκτον
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ ⊼	
–́ ⏖ –́ ⏖	–́ ⏖ –́ ⏖	–́ ⏖ –́ ⏖	–́ – ⊼	
⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⊼	
⏖ –́ ⏖ –́	⏖ –́ ⏖ –́	⏖ –́ ⏖ –́	⏖ –́ ⊼	

4.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				βραχυκατάλ. εἰς συλλαβήν
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏖ ∠ ⏖	∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏖ ∠ ⏖	∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏖ ∠ ⏖	∠ ∧ ⊼ ∠ ⊼ ⊼	
⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏖ ∠ ⏖ ∠	⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏖ ∠ ⏖ ∠	⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏓ ⏖ ∠ ⏖ ∠ ⏖		ὑπερκατάλ.
	δίμετροον κ. διποδ.			
τρίμετρον κατὰ διποδίαν				

Die Columnen 1, 2, 3, 4 enthalten die nach dipodischen Basen (*κατὰ διποδίαν*) gemessenen Metra: die 1. Columne die akatalektischen, die 2. die katalektischen, die 3. die brachykatalektischen, und zwar eine jede von ihnen zugleich die Tetrameter, Trimeter und Dimeter dieser Messung. Nehmen wir nämlich vom Tetrametron die erste Basis hinweg, so haben wir das Trimetron vor uns; nehmen wir mit der ersten zugleich die zweite Basis hinweg, so stellt sich das Dimetron dar. Setzen wir umgekehrt dem Anlaute des Tetrametron mehrere dipodische Basen hinzu, so haben wir dipodisch gemessene Hypermetra (z. B. ein Hexametron, Octametron u. s. w.). — Die Dimetra und Trimetra sind *μονόκωλα*, die Tetrametra sind *δίκωλα*, die Hypermetra sind *τρίκωλα*, *τετράκωλα* u. s. w. Für die in Rede stehenden trochäischen und iambischen Metra wird die angegebene Messung durch alle Metriker bestätigt, für die anapästischen durch Hephaestion (und für die anapästischen Tetrametra auch durch Aristides); für die daktylischen Tetrametra durch Aristides, für die daktylischen Trimetra durch Mar. Vict. p. 101, für die daktylischen Dimetra durch schol. Heph. p. 141.

Die in der 4. Columne enthaltenen Metra sollen nach dem Berichte der Metriker sämmtlich als hyperkatalektische aufgefasst werden, aber ursprünglich kann diese Bezeichnung nur den anakrusisch anlautenden Metren (Iamben, Anapästen) zugekommen sein. Dass wir von diesen anakrusischen Metren die mit der *θέσις* beginnenden (Trochäen, Daktylen) als *βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν* gesondert haben, ist eine berichtigende Beschränkung der von den Metrikern nach falscher

Analogie zu weit ausgedehnten hyperkatalektischen Nomenclatur.

Κατὰ μονοποδίαν.

5.

πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν					ἀκατάληκτον
		τρίμετ. κ. μονοπ.			
			δίμετ. κ. μον.		
– ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	
–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏖	
⏑ –́	⏑ –	⏑ –́	⏑ –́	⏑ –́	
⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	

6.

πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν					καταληκτικόν
		τρίμετ. κ. μονοπ.			
			δίμετ. κ. μον.		
–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ∧	
–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ∧̄	
⏑ –́	⏑ –́	⏑ –́	⏑ ⏗́	–́	
⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ ⏗́	–́	

Die Columnen 5 und 6 enthalten die nach monopodischen Basen gemessenen Metra der 3- und 4-zeitigen Taktart (die eine die akatalektische, die andere die katalektische Apothesis) und zwar *πεντάμετρα, τρίμετρα, δίμετρα*.

Die akatalektischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* (Col. 5) fallen den Silben nach mit den in Col. 3 stehenden brachykatalektischen *τρίμετρα* und *δίμετρα κατὰ διποδίαν* zusammen, die katalektischen (Col. 6) mit den in Col. 4 stehenden *ὑπερκατάληκτα* resp. *βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν*. Durch die hinzugesetzten Pausen ist die rhythmische Werthverschiedenheit dieser der Form nach gleichen Metra angegeben. Die daktylischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* werden von Hephaestion und Aristides, die anapästischen von Aristides (und Marius Vict. p. 101) statuirt. Für die trochäischen und iambischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* fehlt es, wenn wir dem schol. Heph. p. 35 keine Bedeutung zuerkennen wollen, an einer Autorität der Metriker, obwohl sie nach Aristoxenus als völlig

legitime *μεγέθη* angesehen werden müssen. Seinen Grund mag dies darin haben, dass eine Verbindung von 5 und von 3 Trochäen oder Iamben viel häufiger die rhythmische Geltung eines brachykatalektischen *τρίμετρον* und *δίμετρον κατὰ διποδίαν* (Col. 3. 4), als eines akatalektischen oder katalektischen *πεντάμετρον* und *τρίμετρον κατὰ μονοποδίαν* (Col. 5. 6) hat.

Wie 2 *δίμετρα κατὰ διποδίαν* ein *τετράμετρον κατὰ διποδίαν* ergeben, so ergibt die Verbindung von 2 *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* zu einer einheitlichen Periode ein *ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν*. Auf unsereren Tabellen brauchten diese *ἑξάμετρα* nicht besonders bezeichnet zu werden. In der Taktzahl kommen die monopodischen *ἑξάμετρα* durchaus mit den dipodischen *τρίμετρα* überein, in der rhythmischen Gliederung der Versfüsse aber findet ein grosser Unterschied statt. Nach monopodischen Basen gemessen zerfällt ein Metron von 6 Einzeltakten in 2 tripodische Reihen, deren jede drei *βάσεις*, percussiones, d. h. drei durch ihr Ictusgewicht verschiedene *σημεῖα* hat; nach dipodischen Basen gemessen bildet es 2 Kola, eine Dipodie und eine Tetrapodie, jene mit 2, diese mit 4 *βάσεις*, *σημεῖα*, percussiones:

‴⏑⏑, ″⏑⏑, ´⏑⏑	‴⏑⏑, ″⏑⏑, ´ –	″⏑⏑ ´⏑⏑	″⏑⏑ – ⏑⏑, ´⏑⏑ – –
⏑⏑ –, ⏑⏑ –, ⏑⏑ –	⏑⏑ –, ⏑⏑ –, ⏑⏑ –	⏑⏑ – ⏑⏑ –	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –
– ⏑, – ⏑, – ⏒	– ⏑, – ⏑, – ⏒	– ⏑ – ⏒	– ⏑ – ⏒, – ⏑ – ⏒
⏒ –, ⏑ –, ⏑ –	⏒ –, ⏑ –, ⏑ –	⏒ – ⏑ –	⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –
τρίμετρ. κ. μονοπ.	*τρίμετρ. κ. μονοπ.*	*μονομ. κ. διπ.*	*δίμετρον κ. διποδ.*
ἑξάμετρον κ. μονοπ.		*τρίμετρον κ. διποδίαν.*	

Die Ictusvertheilung ist also eine durchaus verschiedene, mag nun beim monopodischen Hexametron der Hauptictus jeder Tripodie auf dem Anfangstakte (hesychastisches Ethos wie es hier angenommen ist) oder auf ihrem Schlusstakte (diastaltisches Ethos) stehen.

Es bleibt nun noch übrig das in Col. 5 und 6 an letzter Stelle angegebene *δίμετρον κατὰ μονοποδίαν*, d. h. die aus 2 Einzeltakten gebildete selbständigen Reihen oder das aus einer solchen Reihe bestehende *μέτρον*. Dass es daktylische *δίμετρα κατὰ μονοποδίαν* gibt, ist die allgemeine Lehre der Metriker. Das anapästische *δίμετρον κατὰ μονοποδίαν* ist durch Aristides bezeugt. Jedes hat 2 *βάσεις*, percussiones, oder nach Aristoxenus 2 *σημεῖα*. Eine Verbindung von 2 Trochäen und von 2 Iamben wird nach den Metrikern *μονίμετρον* genannt, denselben Terminus führt wenigstens nach den meisten Metrikern auch die Verbindung von 2 Anapästen. Am häufigsten finden wir solche

Dipodien in den anapästischen, iambischen, trochäischen *ὑπέρμετρα*, wo sie willkürlich unter die akatalektischen Tetrapodien eingemischt sind. Sie kann nicht mit der ihr vorausgehenden oder nachfolgenden Tetrapodie zu einer einheitlichen Reihe von 6 Einzeltakten zusammengefasst werden; dies ist wenigstens unmöglich in den anapästischen *ὑπέρμετρα*, denn bei der sicher anzunehmenden 4-zeitigen Messung dieser Anapäste würde sich hier eine Reihe von 6 vierzeitigen Anapästen, also von 24 *χρόνοι πρῶτοι* herausstellen, während doch nach Aristoxenus (Bd. I S. 164) eine so grosse Reihe nicht vorkommen kann. Demnach muss die in den *ὑπέρμετρα* unter den Tetrapodien eingemischte Dipodie eine selbständige Reihe bilden. Als selbständige Reihe aber muss sie nach Aristoxenus 2 *σημεῖα*, also 2 percussiones, 2 *βάσεις* haben, und da deren Anzahl die Benennung der Reihe bedingt, so kann sie nur ein *δίμετρον* (*κατὰ μονοποδίαν*), nicht aber *μονόμετρον* (*κατὰ διποδίαν*) genannt werden, — oder, wenn wir nicht die einzelne Reihe, sondern das ganze Hypermetron nach seinem Megethos bezeichnen wollen, kann z. B. ein aus 3 Tetrapodien und 1 Dipodie bestehendes anapästisches Hypermetron kein *ἑπτάμετρον*, sondern nur ein *ὀκτάμετρον* sein, denn nicht nur jede Tripodie, sondern auch die Dipodie hat 2 *σημεῖα* oder percussiones. Antigon. 110:

Ὅς ἐφ' ἀμετέρᾳ | γᾷ Πολυνείκους	*διμ. κ. διποδ.*	} *ὑπέρμετρον ὀκτά-μετρον*
ἀρθεὶς νεικέων | ἐξ ἀμφιλόγων	*διμ. κ. διποδ.*	
ὀξέα | κλάζων	*διμ. κ. μονοπ.*	
αἰετὸς ἐς γᾶν | ὑπερέπτα.	*διμ. κ. διποδ.*	

Antigon. 127:

Ζεὺς γὰρ μεγάλης | γλώσσης κόμπους	*διμ. κ. διποδ.*	} *ὑπέρμετρον ὀκτά-μετρον*
ὑπερεχθαίρει, | καί σφας ἐσιδὼν	*διμ. κ. διποδ.*	
πολλῷ ῥεύματι | προσνισσομένους	*διμ. κ. διποδ.*	
χρυσοῦ καναχῆς | ὑπερόπτας.	*διμ. κ. διποδ.*	

Obwohl also das *ὑπέρμετρον* Antig. 110 um eine anapästische Dipodie kleiner ist als das *ὑπέρμετρον* Antig. 127, so ist dennoch das erste nicht minder ein *ὀκτάμετρον* und erhält beim Taktiren nicht minder seine acht Taktschläge (percussiones, *σημεῖα*), wie das zweite um eine Dipodie grössere *ὑπέρμετρον*.

Mit diesem aus Aristoxenus mit völliger Sicherheit folgenden Ergebnisse steht nun sichtlich die eigenthümliche Thatsache im Zusammenhange, dass die einander strophisch respondirenden Hypermetra nicht in der Zahl der Einzeltakte gleich zu sein

brauchen, sondern häufig so gebildet sind, dass die Tetrapodie der Strophe einer Dipodie der Antistrophe entspricht oder umgekehrt. In dieser Weise stehen z. B. die beiden angeführten *ὑπέρμετρα* aus der Parodos der Antigone in antistrophischer Responsion. Haben sie gleich nicht dieselbe Zahl der Einzeltakte, so haben sie doch dieselbe Zahl der Taktschläge oder *σημεῖα* und sind insofern beide *ὀκτάμετρα*.

Doch will uns dies für eine antistrophische Responsion noch immer nicht ausreichend erscheinen. Man sollte denken, dass bei der strophischen Wiederholung einer rhythmisch-musikalischen Partie (denn der Vortrag jener Anapäste war ja ein melischer) auch genau dieselbe Taktzahl wiederholt werden musste. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass vor oder nach der einzelnen anapästischen Dipodie die *λέξις* eine ebenso grosse (d. i. 2 Einzeltakte umfassende) Pause enthielt, während deren die Melodie von der Instrumentalmusik weiter fortgeführt wurde. Dann würde also in dem *ὑπέρμετρον* Antig. 110 die dritte Reihe folgende sein:

ὀξέα κλάζων | ⏗ ⏗ || *δίμετρον κ. διποδίαν**)
βάσις *βάσις*

Nur das Eine *σημεῖον* oder die Eine *βάσις* der 16-zeitigen Reihe ist durch die *λέξις* ausgedrückt, das andere *σημεῖον* oder die andere *βάσις* blos durch die Instrumentalmusik. Unter dieser Annahme würde auch der Ausdruck *βάσις* oder *βάσις ἀναπαιστική*, womit in den metrischen Scholien zu den Tragödien (besonders schol. Orest. und Phoen.) eine solche anapästische Dipodie durchgehends bezeichnet wird, zu seinem vollständigen Rechte kommen, denn sie würde in der That nur eine *βάσις* oder ein *σημεῖον*, d. i. ein einzelner Takttheil einer Reihe, aber keine vollständige Reihe sein. Auch der Ausdruck *μονόμετρον* für eine solche Dipodie würde alsdann nicht unrichtig sein, da auf sie nur eine e i n z i g e percussio kommen würde. Wo aber eine Dipodie (aus 3- oder 4-zeitigen Einzeltakten) eine vollständige Reihe bildet, da kann sie weder *βάσις* noch *μονόμετρον* genannt werden, sondern, wie gesagt, nur ein aus 2 *βάσεις* bestehendes *δίμετρον*

*) Rossbach schreibt mir: „Ich kann an die Ausfüllung durch Instrumentalmusik nicht recht glauben: eine solche Pause passt mir sprachlich an zu wenigen Stellen und zerreisst meist den Satzbau. Ich kann aber davon abstrahiren, da die Mehrzahl der anapästischen Hypermetra jedenfalls nicht antistrophisch ist."

κατὰ μονοποδίαν sein, wie dies auch von allen Metrikern für die daktylische Dipodie und, wenigstens von Aristides, auch für die anapästische Dipodie statuirt wird.

Darin aber liegt jedenfalls in der Nomenclatur der Metriker ein Fehler, dass von ihnen, mit Ausnahme des schol. Heph. p. 141, ein *μέγεθος* von 4 Daktylen (von Aristides auch ein *μέγεθος* von 4 Anapästen) ein *τετράμετρον* (*κατὰ μονοποδίαν*) genannt wird. Diese Bezeichnung wäre nur dann richtig, wenn in jenem *μέγεθος* zwei selbständige dipodische *κῶλα* enthalten wären:

κῶλον		κῶλον	
– ∪ ∪	– ∪ ∪	– ∪ ∪	– –
βάσ.	βάσ.	βάσ.	βάσ.

Dies würde zwar nicht ganz unmöglich sein, aber wenn es bei den Alten vorkam, so war es doch gewiss ausserordentlich selten. Das Gewöhnliche und Regelmässige ist, dass eine Gruppe von 4 Daktylen zusammen eine einheitliche tetrapodische Reihe bildet, auf die nach Aristoxenus jedesmal 2 *σημεῖα* oder 2 Taktschläge — also 2 percussiones, 2 *βάσεις* — kommen:

κῶλον	
– ∪ ∪ – ∪ ∪	– ∪ ∪ – –
βάσις	βάσις

und wir müssen eine solche Verbindung, wie es auch der Schol. Heph. p. 141 gethan hat, als *δίμετρον κατὰ διποδίαν* fassen.

II. GLEICHFÖRMIGE ASYNARTETA.

§ 40.

Die inlautende Katalexis der gleichförmigen Metra.

Nach der Theorie der alten Metriker gibt es auch Metra mit inlautender Katalexis. Solche Metra können zugleich im Auslaute eine Katalexis haben — dann heissen sie *μέτρα δικατάληκτα**) oder sie können im Auslaute akatalektisch sein — dann heissen sie *μέτρα προκατάληκτα***). Um die inlautende Katalexis von der auslautenden zu scheiden, hatten wir früher für dieselbe

---

*) Hephaest. p. 56. Vgl. Mar. Vict. p. 82: Praeter has autem depositiones (*ἀκαταληξία, κατάληξις, βραχυκατάληξις, ὑπερκατάληξις*) est aeque quae *δικαταληξία* nominatur (mit grobem Missverständnisse in der hinzugefügten Erklärung).

**) Hephaest. p. 54.

aus der Grammatik den Namen Synkope entlehnt, denn auch hier wird ein Ausfall im Inlaute des Wortes von dem Abfalle im Auslaute durch einen besonderen Namen geschieden. Die antike Metrik hat keinen besonderen Ausdruck für die inlautende Katalexis geschaffen, sondern identificirt dieselbe mit der auslautenden Katalexis, wie aus den soeben angeführten Wörtern *δικατάληκτα* und *προκατάληκτα* hervorgeht. Wohl aber hat sie einen eigenen Gesammtnamen für alle diejenigen Metra, in denen eine inlautende Katalexis stattfindet, nämlich den Namen *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Die dikatalektischen und prokatalektischen Metren sind nur besondere Arten der Asynarteten.

Die bisherigen Bearbeiter der Metrik haben diese Theorie der alten Metriker unberücksichtigt gelassen. Freilich fällt sie in dem kleinen Encheiridion des Hephaestion nicht allzusehr in die Augen. Um sie in ihrem ganzen Umfange herzustellen, sind ausser Marius Victor. hauptsächlich die Scholien zu Hephaestion Cap. 15 herbeizuziehen, deren Inhalt sich um so mehr dem Auge entziehen konnte, weil die Gaisfordschen Ausgaben gerade in dem Allerwichtigsten den Text gegen die richtige Ueberlieferung der Handschriften in einer über alle Massen unbesonnenen Weise entstellt haben. So ist es denn gekommen, dass die Lehre von den Asynarteten, obwohl einer der bedeutendsten Punkte der gesammten metrischen Tradition, zum grossen Schaden unserer Einsicht in die antiken Metra, völlig unbekannt geblieben war. Bentley konnte sich nicht in ihr zurecht finden und bezog deshalb den Namen Asynarteten auf einige Verse des Archilochus und des ihm nachfolgenden Horaz, in denen im Inlaute bei der Vereinigung der Kola Hiatus oder *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zugelassen ist. Dabei hat es G. Hermann bewenden lassen und bis auf den heutigen Tag werden wohl die Meisten unter asynartetischer Bildung jene Eigenthümlichkeit in den Versen des Archilochus und Horaz verstehen. Diese Vorstellung muss aber völlig aufgegeben werden. Es ist kaum der Mühe werth, gegen sie zu polemisiren, denn sie löst sich von selber auf, sowie wir den von den Alten überlieferten Stoff herbeiziehen. Wir müssen denselben auf unser gegenwärtiges Capitel und auf den Abschnitt von den ungleichförmigen Metren vertheilen, denn nicht nur die jetzt in Rede stehenden gleichförmigen Metra, sondern auch die ungleichförmigen können asynartetisch gebildet sein. Hephaestion hat beide Arten der Asynarteten verbunden, wir ziehen die

Trennung vor, weil sich die asynartetische Bildung (d. h. die inlautende Katalexis) der gleichförmigen Metra ihrem ganzen Wesen nach unmittelbar an die auslautende Katalexis anschliesst.

Ein Metrum, in dessen Inlaute sich die Semeia der auf einander folgenden Takte, Arsen und Thesen, in ununterbrochenem und continuirlichem Wechsel an einander schliessen, dergestalt, dass ein jedes von ihnen durch die Silben des Metrums seinen vollständigen Ausdruck findet, heisst Metrum connexum. Dieser Name ist uns blos von einem lateinischen Metriker überliefert, Marius Victorinus p. 193*), bei Hephaestion und den übrigen Griechen findet er sich nicht, doch kann er im Griechischen nicht anders als *μέτρον συναρτητικόν* gelautet haben. Alle bisher von uns betrachteten Metra sind Metra connexa, denn in ihnen allen findet fortlaufende Continuität der Arsen und Thesen statt; wenn in ihnen ein Taktthe il an irgend einer Stelle fehlte, so fehlte er in der Apothesis oder im Auslaute**). An der Grenze zweier auf einander folgender Metren oder Verse war dort die Continuität der Semeia unterbrochen, nicht aber innerhalb ein und desselben Metrums. Sie kann aber in gleicher Weise auch innerhalb desselben Metrums unterbrochen sein. Dann heisst es eben deshalb, weil hier keine Continuität der sprachlichen Semeia stattfindet, Metrum inconnexum, *μέτρον ἀσυνάρτητον*. Der Name ist äusserst passend gewählt worden. Er bezieht sich nicht auf die Unterbrechung derjenigen Continuität, welche die Alten *συνάφεια* nennen, nicht auf eine Zulassung des Hiatus oder der kurzen Thesis im Inlaute des Metrums, wie Bentley und G. Hermann annahmen, sondern auf die Continuität des Rhythmizomenon in Beziehung auf die rhythmischen Momente, auf Takt und Takttheile. Freilich müssen wir hier gleich wieder die Thatsache betonen, dass der Rhythmus ebenso gut im asynartetischen wie im katalektischen Metrum trotz der Unterbrechung der sprachlichen Continuität oder trotz der Unterdrückung eines sprachlichen Semeion seinen vollen und ungeschmälerten Gang hat.

---

*) Als Ueberschrift des lib. IV: De connexis inter se atque inconnexis quae Graeci *ἀσυνάρτητα* vocant. (Vgl. p. 119. 146: *ἀσυνάρτητα* i. e. inconnexa.) Vor das vierte Buch freilich gehört diese Ueberschrift nicht und kann im Original des Mar. Victor. nicht an diesem Orte gestanden haben.

**) Wir wollen hierbei nicht urgiren, dass in den katalektischen Anapästen und Iamben nicht sowohl die letzte, als vielmehr die vorletzte Silbe des Metrums fehlt.

Die Worte des Quintil. Instit. 9, 4, 50. 55, dass zwar das Metrum, aber nicht der Rhythmus eine Katalexis oder, wie er sagt, eine certa clausula oder einen certus finis habe, gilt nicht blos von der auslautenden, sondern auch von der inlautenden Katalexis: Rhythmi ut dixi neque finem habent certum (vorher hatte er dies certa clausula genannt) nec ullam in textu varietatem, sed qua coeperunt sublatione et positione, ad finem usque decurrunt. Die Zeitgrösse der inlautenden Katalexis muss ebenso wie die der auslautenden, ohne dass dem Rhythmus Eintrag geschieht, entweder durch eine Pause oder durch Dehnung der vorausgehenden Länge ergänzt werden. Die asynartetische Bildung verändert nicht den Takt, wohl aber die gewöhnliche Taktform des *πούς*, nicht den Rhythmus, sondern die Rhythmopöie (er bringt eine *μεταβολὴ κατὰ θέσιν ῥυθμοποιίας* hervor). Ihre Wirkung ist, wie gesagt, die Pause oder die Dehnung einer einzigen langen Silbe zur Zeitgrösse des ganzen katalektischen Taktes im Inlaute des Verses, sehr einfache rhythmische Kunstmittel, deren bei uns keine rhythmische Composition entbehrt, durch deren Anwendung aber der antike *ῥυθμοποιός* die wirksamsten rhythmischen Effecte erzielt. Niemand hat die asynartetische Bildung in den einfachen Metren häufiger angewandt als Aeschylus und gerade durch sie erreicht er das grossartige Pathos im Rhythmus seiner Chorgesänge. Dem ältesten Metrum der griechischen Poesie ist sie fremd: im gleichmässigen Hexameter der alten Nomoi und des Epos reihen sich Thesen und Arsen in ununterbrochener Continuität an einander.

Nach der bei dem Schol. Heph. p. 87 und Mar. Victor. p. 142 ff. überlieferten Theorie der Metriker gibt es 64 Arten von Asynarteten. Die meisten davon sind keine gleichförmigen, sondern ungleichförmige Metra, und wir können erst bei der Darstellung der letzteren die sämmtlichen 64 Arten vorführen. Es wird sich dort zeigen (Cap. 7), dass diese Classification durchaus keine Spielerei oder unnütze Combination ist; hier kann das antike System nur ganz im Allgemeinen dargelegt werden. Es gibt mit Einschluss der ungleichförmigen Metren 9 *μέτρα πρωτότυπα*. Von ihnen kommt aber das neunte, das *παιωνικόν*, bei den Asynarteten nicht in Betracht; denn es gibt nach den Alten keine Päonen mit asynartetischer Bildung. Da bleiben also „excepto rhythmo paeonico" Mar. Vict. p. 142 8 *μέτρα πρωτότυπα* übrig. Ein trochäisches Kolon kann mit einem folgenden tro-

chäischen Kolon, aber auch mit einem Kolon der übrigen *μέτρα πρωτότυπα* (excepto paeonico) zu einem Metrum verbunden werden. So entstehen 8 verschiedene Verbindungen. In derselben Weise kann aber auch ein iambisches, daktylisches, anapästisches, choriambisches, antispastisches Kolon und ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* mit einem Kolon jeder der acht *μέτρα πρωτότυπα* verbunden werden. Hiernach ergeben sich 64 Arten von Metren, ein jedes entweder aus Kola desselben *πρωτότυπον* oder verschiedener *πρωτότυπα* zusammengesetzt. Diese Metra können sowohl synartetisch wie asynartetisch gebildet sein. Sie sind asynartetisch, wenn das erste Kolon katalektisch ist. Denn hat bereits das erste Kolon seine certa clausula oder seinen certus finis, um uns der oben angeführten Worte des Quintilian zu bedienen, so ist die Continuität der Arsen und Thesen damit abgeschnitten, und da die Katalexis zunächst der Apothesis oder dem Ende des Metrums angehört, so sollte man erwarten, dass das erste Kolon eigentlich ein Metrum oder einen Vers für sich bilde. Aber trotz der mangelnden Continuität ist es dennoch mit einem zweiten Kolon zu einem Verse vereint. Dies ist der Sinn, in welchem die allerdings ohne die Scholien nicht leicht zu verstehende Definition zu fassen ist, welche Hephaestion von den Asynarteten gibt*), — es ist dies ganze Capitel nachweislich nicht mit der Verständlichkeit wie die vorausgehenden ausgearbeitet (zu den einzelnen Namen, welche er für die Unterarten der Asynarteten gebraucht, hat er jegliche Definition hinzuzufügen vergessen und Niemand wird sich hier ohne die Scholien zurecht finden können, vor Allen nicht der Anfänger, dem Hephaestion sein Encheiridion bestimmt) — es macht dies ganze Capitel entschieden den Eindruck, dass hier Hephaestion aus einem seiner grösseren metrischen Werke excerpirt (die Proleg. des Longin nennen als solches sein Werk in drei Büchern S. 96), ohne die Lücken gehörig überarbeitet zu haben.

Wir sagten: von den 64 Verbindungen ist jede ein Asynartet, deren erstes Kolon katalektisch ist. Damit ist aber nicht gesagt, dass jede andere Verbindung (mit akatalektischem Kolon im Inlaut) ein *μέτρον συνάρτητον* oder metrum connexum

---

*) Zu Anfang Cap. 15. Wir müssen die Analyse derselben bis zur Besprechung der ungleichförmigen Asynarteten verschieben.

sei. Es wird sich vielmehr zeigen, dass es auch unter den Verbindungen der letzteren Art Asynarteten gibt. Zunächst muss hier die von den Alten über die Form der zu einem *μέτρον* zu verbindenden Kola aufgestellte Theorie im Allgemeinen erörtert werden. Die letzten Nachrichten davon haben sich in die Metrik des Marius Victorinus und Aristides verlaufen.

Bei dem ersteren lesen wir p. 140: Per mixtiones colorum (i. e. membrorum) in metris quadripartita e[st ratio. Metra enim]
aut ex duobus colis imperfectis conciliantur,
aut duobus perfectis,
aut ex perfecto et imperfecto,
aut contra i. e. ex imperfecto et perfecto.

Was Victorinus auf die letzten Worte folgen lässt: quod *ἀσυνάρτητον* appellavimus metrum, quale est ex iambico dimetro [a] catalectico et ithyphallico compositum, ita „jubar superne alitum | lucet arce caeli" u. s. w. gehört nicht an diese Stelle —, er selber hat, wie zu bemerken ist, von den Asynarteten ganz und gar keine Kenntniss, und was er schreibt, hat er alles in der gedankenlosesten Weise aus verschiedenen Stellen seines Originals compilirt, auch die in Rede stehende Stelle über die vierfache Art, das Metrum aus Kola zusammenzusetzen. Die dort in viereckige Klammern eingeschobenen Worte fehlen dem Texte, der Zusammenhang macht sie nothwendig, für die Sache sind sie gleichgültig.

Was wir unter colon oder membrum perfectum und imperfectum zu verstehen haben, ist klar: das perfectum ist das *κῶλον ἀκατάληκτον*, das imperfectum ist das *κῶλον καταληκτικόν*, für welches man als specielle Bezeichnung auch den Namen *κόμμα* oder *τομή* gebrauchte.

1. Das metrum ex duobus colis imperfectis i. e. catalecticis ist ein *μέτρον δικατάληκτον* nach Heph. 56.

2. Das metrum ex duobus perfectis i. e. acatalectis ist ein *μέτρον ἀκατάληκτον*.

3. Das metrum ex perfecto et imperfecto i. e. acatalectico et catalectico ist ein *μέτρον καταληκτικόν*.

4. Das metrum ex imperfecto et perfecto i. e. catalectico et *acatalecto* ist ein *μέτρον προκατάληκτον* nach Heph. p. 54, welcher den Vers der Sappho

ἔστι μοι καλὰ πάις χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν,

den er auf diese Weise in Kola abtheilt,

_ ∪ _ ∪ _ ∪ _ | _ ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪,

ein *προκατάληκτον* nennt, *ἐκ τροχαϊκοῦ ἑφθημιμεροῦς τοῦ „ἔστι μοι καλὰ πάις“ καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου τοῦ „χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν“*.

Also akatalektisch, katalektisch, prokatalektisch und dikatalektisch sind die vier Kategorien des Metrums in Beziehung auf die Apothesis der in ihm enthaltenen Kola. In der Reihenfolge des Marius Victorinus steht das dikatalektische Metrum voran, — an diesen Platz ist es aber wohl nur durch die Schuld eines flüchtigen Excerpirens gekommen.

Gehen wir auf die Parallelstelle der Metrik des Aristides über p. 56. Es ist dieselbe, auf welche Lachmann in missverstandener Weise seine Theorie der melischen Metra der Tragiker basirt hat. Aristides sagt von den Asynarteten: *τούτων δὲ*

τὰ μὲν ἐκ δυοῖν ἓν ἀποτελεῖ κῶλον,

τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς ἢ μέτρου καὶ τομῶν,

ἢ ἐκ πασῶν τομῶν,

ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου [ἢ τομῶν] καὶ μέτρου.

Die in den Handschriften fehlenden Worte *ἢ τομῶν* hat Meibom ergänzt und die darauf folgende handschriftliche Lesart *καὶ μέτρων* in der angegebenen Weise *καὶ μέτρου* emendirt. Ohne Zweifel richtig, denn die hier (in der vierten Zeile) angegebenen Verbindungen sollen sichtlich die Umkehrung der in der zweiten Zeile namhaft gemachten Arten der Verbindung sein.

Was in dieser Stelle unter *τομή* zu verstehen ist, kann nicht fraglich sein. Es ist dasselbe wie *κόμμα* oder *κῶλον καταληκτικόν*. Aber wie kann ein *κόμμα* zusammen mit einem *μέτρον*, wie hier durchgängig gelehrt wird, ein *κῶλον* bilden? Es ist ja gerade umgekehrt *μέτρον* das Ganze und *κῶλον* der in dem ganzen *μέτρον* enthaltene Theil. Wir dürfen uns darüber bei Aristides nicht verwundern; denn auch ihn trifft, und zwar fast ganz in demselben Grade, derselbe Vorwurf wie den Marius Victorinus; er excerpirt höchst leichtsinnig Sachen, die er nicht versteht: seine Kenntnisse in der Metrik sind ebenso wenig fest wie in der Rhythmik und Harmonik. Emendirt werden darf hier nicht an seinem Texte, denn die gegenseitige Verwechslung der Begriffe *κῶλον* und *μέτρον* erstreckt sich durch die sämmtlichen hier vorliegenden Sätze; aber in dem Originale, aus welchem er excerpirt, war da, wo wir bei Aristides das Wort *κῶλον* lesen,

μέτρον geschrieben und umgekehrt *κῶλον* statt *μέτρον*. Noch in einer anderen Weise ist er von seinem Originale abgewichen, wenn dies, was auch möglich ist, nicht etwa blos eine Umstellung in der Aristideischen Handschrift ist. Nämlich die Worte *ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου κτλ.* gehören unmittelbar hinter die in unserer zweiten Zeile enthaltenen Worte: *τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς κτλ.*; denn nur von dieser Art der Verbindung, nicht aber von dem folgenden *ἢ ἐκ πασῶν τομῶν*, enthalten sie die Umkehrung (vgl. *ἀνάπαλιν*). Nehmen wir an, dass die Worte *ἢ ἐκ πασῶν τομῶν* an die vierte Stelle gehören, so bleibt gar kein Zweifel, dass das Original, welchem Aristides folgt, dasselbe ist wie das Uroriginal, auf welches die oben angeführte Stelle des Marius Victorinus zurückgeht:

Μέτρον ἀκατάληκτον	
Metra aut ex duobus colis perfectis	τὰ μὲν ἐκ δυοῖν κώλων ἓν ἀποτελεῖ μέτρον
Μέτρον καταληκτικόν	
aut ex perfecto et imperfecto	τὰ δὲ ἐκ κώλου καὶ τομῆς ἢ κώλου καὶ τομῶν
Μέτρον προκατάληκτον	
aut contra i. e. ex imperfecto et perfecto	ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ κώλου ἢ τομῶν καὶ κώλου
Μέτρον δικατάληκτον	
aut ex duobus imperfectis conciliantur.	ἢ ἐκ πασῶν τομῶν.

Das Original des Marius Victorinus wird nicht minder als Aristides „ex duobus colis perfectis“ an erster Stelle gehabt haben, denn, wie bereits oben bemerkt, ist dies ja gerade das *μέτρον ἀκατάληκτον*. Dass das Uroriginal sowohl für Victorins Darstellung wie für Aristides die Metrik des Heliodor war, darauf weisen vielfach andere Indicien hin. Die Worte „aut contra“ als lateinische Version von *ἢ ἀνάπαλιν*, so wie die ganze lateinische Fassung rühren dann von Juba her. Er hat mit Verständniss übersetzt. Aber die lateinische Fassung ist etwas abgekürzt, denn Aristides sagt, dass ein Metrum nicht blos *ἐκ*

κώλου καὶ τομῆς und umgekehrt *τομῆς καὶ κώλου*, sondern auch *ἐκ κώλου καὶ τομῶν* und umgekehrt *τομῶν καὶ κώλου* gebildet sein könnte. Es kann also das Metrum auch ein katalektisches mit mindestens zwei katalektischen Kola enthalten, und hiernach dürfen wir auch die zuletzt genannte Art der Verbindung *ἐκ πασῶν τομῶν* nicht blos auf zwei katalektische Kola beschränken. In diesem Falle ist das *μέτρον* ein *τρικατάληκτον*. Dies Wort kommt zwar bei Hephaestion nicht vor, aber dass es einen auch bei ihm zugänglichen Begriff bezeichnet, geht aus dem Ausdruck *ἀσυνάρτητον τριπενθημιμερές* hervor, den er p. 95 neben *διπενθημιμερές* gebraucht. Ein *μέτρον τριπενθημιμερές* ist eben ein solches, welches *ἐκ τριῶν τομῶν* besteht.

Es ist hier nun nicht unberücksichtigt zu lassen, dass zwar nicht Marius Victorinus, wohl aber Aristides die sämmtlichen vier Arten der Metra, die akatalektischen, katalektischen, prokatalektischen und di- und trikatalektischen als Unterarten der Asynarteten nennt. Wir wiederholen hierbei, dass die prokatalektischen und di- oder trikatalektischen stets Asynarteten sind, dass aber auch manche akatalektische und katalektische Metra asynartetische Bildung haben. Insofern sich die asynartetische Bildung auf die gleichförmigen Metra bezieht, von denen wir hier zu handeln haben, bezeichnet man die prokatalektischen und dikatalektischen als *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*, die akatalektischen und katalektischen als *ἀντιπαθῆ* und zwar näher als *ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας*. Nach diesen beiden Klassen hat sich die specielle Erörterung der Asynarteten zu richten.

Bevor wir uns aber dem Speciellen zuwenden, haben wir noch einen ferneren allgemeinen Grundsatz, den die metrische Tradition über die asynartetische Bildung aufstellt, zu berücksichtigen. Er ist uns blos durch Marius Victor. p. 144—147 unter Berufung auf gewichtige Autoritäten überliefert: „ut maiores nostri in hac arte sublimes (d. i. Juba und in letzter Instanz dessen Quelle Heliodor) tradiderunt“*).

---

*) Trotzdem dass Victorinus durch die Ueberlieferung der in Rede stehenden Theorie unsere Einsicht in die Metrik nicht wenig fördert, so hat er doch selber von dem, was er aus seiner Quelle über die Asynarteten excerpirt, so gut wie gar kein Verständniss. Davon liefern die Beispiele, welche er p. 144 den 8 *κόμματα δακτυλικά* hinzugefügt hat, einen noch schlagenderen Beweis als selbst seine thörichte Definition der *δικαταληξία*.

Der erste Bestandtheil eines asynartetischen Metrons ist, wie wir gesehen, entweder ein *κόμμα* (*τομή*) oder ein *κῶλον*. In jener Stelle des Victorinus wird nun dies *κόμμα* oder *κῶλον* seinem *μέγεθος* nach näher specialisirt. Das *μέγεθος* nämlich, so heisst es, ist ein achtfaches: 1) die brachykatalektische Dipodie (oder Monometron, wie Victorinus sagt), 2) die katalektische Dipodie, 3) die akatalektische Dipodie, 4) die hyperkatalektische Dipodie, 5) die brachykatalektische Tetrapodie (Dimetron), 6) die katalektische Tetrapodie, 7) die akatalektische Tetrapodie, 8) die hyperkatalektische Tetrapodie. Diese 8 Kategorien sind in ihrer Gesammtheit nur auf die Metra der 3- und 4-zeitigen (nicht aber des 6-zeitigen) Taktgeschlechtes anwendbar.

	τροχαϊκά:	*δακτυλικά*:
brachykat. Dipodie	– ⏓	– –
katalekt. Dipodie	– ⏑ –	– ⏑ ⏑ –
akatalekt. Dipodie	– ⏑ – ⏒	– ⏑ ⏑ – –
hyperkat. Dipodie	– ⏑ – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
brachykat. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏒	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – –
katalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –
akatalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – –
hyperkatal. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑, –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, –

	ἰαμβικά:	*ἀναπαιστικά*:
brachykat. Dipodie	⏑ –	⏑ ⏑ –
katalekt. Dipodie	⏑ – ⏓	⏑ ⏑ – –
akatalekt. Dipodie	⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkat. Dipodie	⏑ – ⏑ – ⏓	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
brachykat. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –
katalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – –
akatalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkat. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏓	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, –

Der Bericht bei Mar. Vict. hat nur aus 2 Bestandtheilen (*κόμματα*, *κῶλον*) zusammengesetzte Asynarteten im Auge (dasselbe war auch bei Mar. Vict. 140 der Fall, während die Parallelstelle des Aristides auch den aus mehr als 2 Bestandtheilen zusammengesetzten Rechnung trägt). Auch für den zweiten Bestandtheil solcher Asynarteten besteht nach Victorinus dieselbe Norm des Megethos wie für den ersten, und so kann denn nach ihm eine jede der genannten Dipodien sowohl als erster wie als zweiter Bestandtheil des Asynarteton fungiren. Da kann nun, heisst es, z. B. ein jedes der 8 trochäischen Megethe mit einem jeden von ihnen (d. h. sowohl mit sich selber, wie mit jedem der 7 übrigen) verbunden werden, und so ergibt sich eine grosse Zahl asynar-

tetisch-trochäischer Metra*) von sehr verschiedenem Umfange und nicht nur Verbindungen der Tetrapodien wie

*) Für jedes πρωτότυπον sollen sich auf diese Weise 64 Verbindungen herausstellen, nicht nur bei Trochäen, Daktylen, Iamben, Anapästen, sondern auch (und hierin zeigt sich die verschlechternde Hand des Heliodor) bei den 4 μέτρα πρωτότυπα des τρίτον γένος, nämlich den Choriamben, Antispasten und beiden Ionici, denn auch für jedes von diesen werden 8 Megethe von dem brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron statuirt.

Es wird dann aber noch weiter gelehrt: ein jedes Megethos kann nicht blos mit den verschiedenen Megethe desselben μέτρον πρωτότυπον, sondern — und hiermit wird aus der Klasse der gleichförmigen Metra in die der ungleichförmigen hinübergegangen — auch mit den Megethen eines jeden der übrigen 7 πρωτότυπα verbunden werden. So kann z. B. die katalektische trochäische Dipodie den Anlaut von 64 verschiedenen Metren bilden, indem sie mit den sämmtlichen 64 zu einem Asynarteton verwendbaren Megethe zusammengesetzt sein kann. Die sämmtlichen 8 Megethe eines πρωτότυπον ergeben demnach, ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, 8 . 64 = 512 Metra: „efficitur numerus differentiarum in unaquaque metri specie [d. i. in jedem πρωτότυπον] CCCCCXII." Die sämmtlichen Megethe aller 8 πρωτότυπα (also 8 . 8 Megethe), ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, ergeben schliesslich die Gesammtsumme von 8 . 8 . 64 = 8 . 512 = 4096 Metren —, „manifestum apud omnes erit ... metrorum principalium multiplicationibus octies quingentas XII differentias fieri quae in summam maioris numeri redactae efficient differentiarum, quibus ἀσυνάρτητα i. e. inconnexa colliguntur, MMMMXCVI genera, quae per metrorum clausulas mutuae earundem alternatione efficiuntur".

Also insgesammt 4096 verschiedene asynartetische Verse! Es lässt sich recht gut denken, dass man von bestimmten richtigen Voraussetzungen aus eine Zahl der möglicher Weise zu bildenden Asynarteten (freilich nicht der in der wirklichen Praxis vorkommenden) berechnen könnte. Aber die hier durch Victorinus mitgetheilte Berechnung der „maiores in hac arte (sc. metrica) sublimes" ist falsch. Denn 1) ist es falsch, dass von jedem der 8 πρωτότυπα acht verschiedene Megethe vom brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron sich bilden lassen, da dies nur für die 4 oben angeführten πρωτότυπα des 3- und 4-zeitigen Taktes möglich ist. 2) Es kann keineswegs von den in asynartetischen Metren verwendbaren Megethe ein jedes mit einem jeden verbunden werden. 3) Zudem ergibt eine nicht unbedeutende Anzahl der von Victorinus statuirten Verbindungen keine asynartetischen, sondern vielmehr synartetische Metra, z. B. die Verbindung einer akatalektischen Tetrapodie mit jedem der 8 Megethe desselben Prototypons.

Der innige Zusammenhang der statuirten 64 . 64 einzelnen asynartetischen Metra mit den oben besprochenen 64 Klassen der asynartetischen Metra liegt zu Tage. Sowohl bei der Berechnung der Klassen wie der Species ist das μέτρον παιωνικόν aus der Zahl der πρωτότυπα ausgeschieden,

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

sondern auch die in Hephaestions Encheiridion nicht erwähnten Verbindungen der Dipodien

–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́

–́ ⏑ –́ –́ ⏑̲́

sind nach antiker Theorie trochäische Asynarteten. Wir werden daher jedesmal bei den einzelnen Klassen der Asynarteten die über diesen Punkt so kargen Ergebnisse des Hephaestioneischen Encheiridions durch die in jener Stelle des Marius Victorinus enthaltenen Daten zu ergänzen haben.

§ 41.

*Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ.

Μονοειδές ist, wie wir aus Hephaest. p. 43 wissen, die mit *καθαρόν* gleichbedeutende allgemeine Bezeichnung des gleichförmigen, d. h. des aus gleichen *πόδες μετρικοί* bestehenden Metrums. Die Bestandtheile desselben gehören „Einem und demselben metrischen *εἶδος*“ an. Ist nun in einem aus mehreren Kola zusammengesetzten *μέτρον μονοειδές* jedes Kolon akatalektisch (z. B. im daktylischen Hexameter) oder nur das anlautende Kolon akatalektisch (z. B. im anapästischen, trochäischen, iambischen Tetrameter), so ist es ein *συναρτητικὸν μονοειδές*. Hat aber ein *μέτρον μονοειδές* ein katalektisches Kolon im An- oder Inlaute, so ist es ein *ἀσυνάρτητον μονοειδές*. Der antike Name *ἀσυνάρτητον μονοειδές*

---

während dagegen dem *ἀντισπαστικόν* eine Stelle darunter eingeräumt ist. Das letztere konnte, wie wir wissen, nicht vor Heliodor geschehen; und demselben Metriker dürfen wir auch die Ausschliessung des *μέτρον παιωνικόν* beimessen, da sowohl in den auf ihn zurückgehenden Darstellungen lateinischer Metriker wie Mar. Victor p. 96 K., wie auch in den metrischen Scholien des Heliodor zu Aristophanes die Päonen nicht als metra, sondern vielmehr als „rhythmi“ gefasst werden. Die uns in den scholl. Hephaest. und bei Victor. vorliegende Theorie von den Klassen und Species der Asynarteta rührt erst von Heliodor oder zum Theil vielleicht von einem späteren Heliodoreer, sei dies nun Juba oder irgend ein anderer, her. Aber trotz dieses späten Datums und trotz der vielen in der uns überkommenen Ueberlieferung liegenden Verkehrtheiten müssen wir hier wie in allen ähnlichen Fällen den Grundsatz festhalten, dass das Fundament dieser Ueberlieferung ein gutes und altes ist. Wir haben die Mittel, dasselbe von den Zusätzen späterer Hand zu befreien, und in der hierdurch wieder zu ermittelnden ursprünglichen Gestalt hat es für unsere heutige Wissenschaft der Metrik eine fundamentale Bedeutung.

(Hephaestion gebraucht ihn nicht in seinem Encheiridion, wohl aber fügen ihn die Scholien zu Heph. p. 201 hinzu) erklärt sich auf diese Weise von selber.

Die gleichförmigen Metra (*μονοειδῆ*, *καθαρά*) sondern sich nach vier *γένη*, je nachdem die *πόδες*, woraus sie bestehen, *τρίσημοι*, *τετράσημοι*, *πεντάσημοι* oder *ἑξάσημοι* sind. Da aber das aus *πόδες πεντάσημοι* bestehende päonische Metrum nach der Theorie der Alten keine asynartetische Bildung zulässt, so kommen die gleichförmigen Asynarteten nur in den drei übrigen *γένη* vor, dem dreizeitigen, vierzeitigen und sechszeitigen. Das schol. Heph. p. 207 redet blos von *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τετρασήμων* und *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων* sc. *ποδῶν*, aber hiermit sind die *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τρισήμων*, d. h. die trochäischen und iambischen Asynarteten keineswegs ausgeschlossen, denn es werden dort die dreizeitigen Trochäen und Iamben wegen ihrer dipodischen Messung unter den *ασυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων* mit inbegriffen. Aus demselben Grunde nannte man nach schol. Heph. 137 und Victor. 63 K. die das trochäische und iambische Metrum umfassende *ἐπιπλοκή* nicht blos *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τρίσημος*, sondern auch *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ ἑξάσημος*.

I.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ ἐκ τετρασήμων ποδῶν.

Asynartetische Daktylen.

Als Beispiel der *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* nennt schol. Heph. p. 201 das elegische Metrum: *τῶν ἀσυναρτήτων μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ*)*, *μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἷον τὸ ἐλεγειακόν* (Hephaestion selber führt es im Encheiridion schlechthin als *ἀσυνάρτητον* auf, ohne dabei auf die besondere Asynarteten-Klasse einzugehen). Unter allen asynartetischen Bildungen die älteste, geht es unmittelbar von dem aus 2 tripodischen Kola bestehenden *ἡρῷον* aus, dem es sich jedesmal als vorangehendem Begleiter zugesellt:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́

Jedes der beiden im *ἡρῷον* akalektisch gebildeten Kola ist im *ἐλεγεῖον* ein katalektisches, d. h. der auslautende leichte Takttheil ist nicht durch die *λέξις*, sondern durch eine zweizeitige

*) d. i. 8 Klassen der *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* nach den mit Ausschluss der Päonen übrig bleibenden 8 *πρωτότυπα*.

Pause ausgedrückt, August. de mus. 4, 14: cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine qualis iste est:

gentiles nostros inter oberret equos.

Sensisti enim me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est. Vgl. Quint. Inst. 9, 7, 98. Das ἡρῷον ist ein akatalektisches, das ἐλεγεῖον ein dikatalektisches ἑξάμετρον δακτυλικόν, das den Namen πεντάμετρον nur unverständigem Silbenzählen verdankt. Mit Rücksicht auf die in der Grenzscheide der beiden Kola unterbrochene Continuität von Thesen und Arsen sagt schol. Heph. 201: es fehle den beiden Kola die ἕνωσις, es bestehe keine κοινωνία: Τὸ πρῶτον μέρος τοῦ ἐλεγείου πρὸς τὸ δεύτερον οὐχ ἥνωται ... Διὸ ἀσυνάρτητα καὶ τὰ ἐλεγεῖα λέγει [Ἡφαιστίων] οἷον μὴ κοινωνίαν ἔχοντα, ἀλλὰ ἀσυνάρτητα ὄντα*).

Ausser dem ἐλεγεῖον werden im Encheiridion Hephaestions und seinen Scholien keine weiteren ἀσυνάρτητα δακτυλικά aufgeführt, wir haben deshalb die durch Mar. Victor. p. 144 ff. auf uns gekommenen Angaben herbeizuziehen. Hiernach kann das als erstes Kolon des ἐλεγεῖον fungirende μέρος δακτυλικόν – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – mit jedem δακτυλικόν von der brachykatalektischen Dipodie bis zur hyperkatalektischen Tetrapodie zu einem ἀσυνάρτητον δίκωλον zusammentreten:

1. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
2. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
3. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
4. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
5. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
6. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
7. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
8. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –

Hiervon sind, abgesehen von Nr. 5 (dem ἐλεγεῖον), folgende nachzuweisen:

Nr. 3 (noch durch ein drittes κόμμα δακτυλικόν erweitert) Sept. 321:

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' | ὠγυγίαν Ἀίδα προϊά|ψαι, δορὸς ἄγραν.

---

*) Der Scholiast will hiermit die von Hephaestion p. 47 über die ἀσυνάρτητα aufgestellte Definition erläutern: Γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου. Die Erläuterung ist sicherlich die richtige, wenn gleich Hephaestion bei den ἐπισύνθετα das Wort ἀσυνάρτητον noch in einer umfassenderen Bedeutung gebraucht, worüber das Nähere bei den ungleichförmigen Metren.

Nr. 4. *οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ | τῶν φθιμένων ἀνάγειν Ζεύς* Agam. 1022.
Nr. 6. *καί σ' οὔτ' ἀθανάτων | φύξιμος οὐδείς* Antig. 787. Aias 629. Oed. C. 701.
Nr. 7. *λαΐδος ὀλλυμένας | μιξοθρόου* Sept. 331.
Nr. 8. .... *μὲν βάσις ἀγλαΐας | ἀρχά* Py. 1, 2.

Alle diese Asynarteten kommen in ihrem ersten Komma mit dem asynartetischen Elegeion überein und haben wie dieses im Inlaute eine Pause (oder bei mangelnder Cäsur eine Längendehnung). Nur im Auslaute differiren sie. In wie weit hier bei jedem einzelnen eine Pause zu statuiren ist, brauchen wir nicht zu erörtern; nur der schliessende Spondeus in Nr. 8 verdient besondere Beachtung. Nach der Theorie der Metriker ist er, wie wir gesehen, eine brachykatalektische daktylische Dipodie, steht also an der Stelle von 2 daktylischen Versfüssen. Für das vorliegende Metrum ist es wahrscheinlich, dass dieser Umfang durch Dehnung einer jeden Länge, wie auch Boeckh und Hermann angenommen haben, erreicht wurde (nicht durch Hinzufügung einer vierzeitigen Pause).

Aber nicht blos das erste Komma des Elegeion, sondern auch die katalektische daktylische Dipodie fungirt nach jener Stelle des Marius Victorinus als Anlaut daktylischer Asynarteten. Insbesondere wird dies *μέρος δακτυλικόν* wiederum mit einer katalektischen oder mit einer akatalektischen daktylischen Dipodie verbunden, und so entsteht ein asynartetisches *δίμετρον δακτυλικὸν δικατάληκτον* und *προκατάληκτον*

1. _ ◡ ◡ _ _ ◡ ◡ _ _ *προκατάληκτον.*
2. _ ◡ ◡ _ _ ◡ ◡ _ *δικατάληκτον.*

Beide Formen scheinen nur als Schluss längerer *μέτρα* oder *ὑπέρμετρα* vorzukommen. So ist die Form 2 und 1 zu einem prokatalektischen *τετράμετρον* vereint:

´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ | ´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ _
ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώ|μα στυφελίζων μέγας Ἄρης Antig. 139.

Drei katalektische daktylische Dipodien sind vereint:

´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´
εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων Aesch. Suppl. 57.

Ferner wird sowohl die akatalektische wie die katalektische Dipodie mit der im Elegeion erscheinenden katal. Tripodie zu längeren Asynarteten vereint:

´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´
ἔστι δὲ κἀκ πολέμου | τειρομένοις | βωμὸς Ἄρης φυγάσιν ibid. 82.

´ _ ´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ _
ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ | γᾶς Ἀσίας | οὐκ ἐπακούω Oed. Col. 694.

⏑́ – ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑

οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ | Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος | πώποτε βλαστόν ibid. 695.

Alle diese Metra und Hypermetra sind der antiken Tradition zufolge als daktylische Asynarteten d. h. als Daktylen mit inlautender Katalexis oder als Daktylen mit Unterdrückung inlautender schwacher Taktttheile aufzufassen*). Die Daktylen können sowohl 4-zeitig, wie auch kyklisch sein, die inlautende Katalexis kann entweder wie im *ἐλεγεῖον* eine Pause oder eine Dehnung der Länge zum *χρόνος τετράσημος* oder *τρίσημος* erfordern, je nachdem eine Cäsur stattfindet oder nicht.

Häufiger sind derartige synartetische Bildungen, wenn die daktylische Periode im Auslaute oder Anlaute mit Trochäen gemischt ist. Vgl. die ungleichförmigen Metra. — Die übrigen aus Marius Victorinus zu entnehmenden Bildungsweisen daktylischer Asynarteten übergehen wir, da wir keine Beispiele dafür nachzuweisen vermögen.

Asynartetische Anapästen.

Asynartetische *μονοειδῆ ἀναπαιστικά* sind der antiken Tradition zufolge solche anapästische Perioden, in welchen ein katalektisches *ἀναπαιστικόν* mit einem folgenden katalektischen oder akatalektischen *ἀναπαιστικόν* verbunden ist, z. B.

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑́ | ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑́ *τετράμ. δικατάληκτον.*

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑́ | ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ *δίμετρ. προκατάληκτον.*

Wenn von den anapästischen *παροιμιακά* des Tyrtäus nicht ein jedes einzelne ein selbständiges *μέτρον* für sich bildete, sondern wenn hier 2 zu einer periodischen Einheit verbunden waren (Victor. p. 143), so bildeten sie ein dikatalektisches Tetrametron. Ein prokatalektisches Dimetron findet sich wahrscheinlich:

Pindar Nem. 6, 5 *νόον ἤτοι φύσιν ἀθανάτοις.*
Ol. 7, 17 *Ἀσίας εὐρυχόρου τρίπολιν .....*

---

*) Wer diese Metra choriambisch nennen will, der gebraucht blos einen anderen Namen, ohne damit das Wesen der Sache zu bezeichnen. Der Tradition folgend, hält man besser den Namen *δακτυλικὸν ἀσυνάρτητον* fest, der ohnebin älter ist als der erst durch die Grammatiker an Stelle von „*βακχεῖος*" aufgebrachte Name *χορίαμβος*, wie schon oben gezeigt ist.

II.

§ 42.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus dreizeitigen Versfüssen.

Asynartetische Trochäen.

Wir beginnen mit der durch Marius Victorinus uns überkommenen Tradition. Nach ihr kann von den zu Ende des § 40 S. 305 angegebenen *κόμματα τροχαϊκά* ein jedes mit einem jeden zu einem trochäischen Metron verbunden werden. Von diesen Verbindungen sind aber diejenigen, welche am Anfange eine vollständige Dipodie oder Tetrapodie haben, keine asynartetischen, sondern synartetische *τροχαϊκά*. Es bleiben daher als trochäische Asynarteten nur diejenigen Verbindungen übrig, welche, wie Marius Victorinus lehrt, mit einem katalektischen, brachykatalektischen oder hyperkatalektischen Komma anlauten. Wir wollen sie mit Uebergehung sog. hyperkatalektischen Bildungen vollständig aufführen.

Mit katalektischer Tetrapodie oder Dipodie im Anlaut:

1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
2. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
3. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
4. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
5. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑
6. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –
7. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – –
8. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
9. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
10. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
11. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
12. – ⏑ – – ⏑ – ⏑
13. – ⏑ – – ⏑ –
14. – ⏑ – – –

Mit brachykatalektischer Tetrapodie oder Dipodie im Anlaut:

15. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
16. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
17. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –
18. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ –
19. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑
20. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ –
21. – ⏑ – ⏑ – – – –
22. – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
23. – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
24. – – – ⏑ – ⏑ – –
25. – – – ⏑ – ⏑ –
26. – – – ⏑ – ⏑
27. – – – ⏑ –
28. – – – –

Wir haben hiernach 2 Klassen der asynartetischen Trochäen zu unterscheiden. In den vorliegenden Schemata haben wir die trochäische Brachykatalexis im Inlaute blos durch den Spondeus, nicht durch den Trochäus bezeichnet, indem wir hierbei den bei den Dichtern sich herausstellenden Thatbestand anticipirten. Schliesslich ist hier darauf hinzuweisen, dass nach Aristides auch Asynarteten aus mehr als 2 Bestandtheilen vorkommen, während sich Marius Victorinus auf diese letzteren beschränkt.

a. Trochäen mit inlautender Katalexis.

1. Gewöhnlich verbindet sich die inlautende Katalexis mit einer Katalexis im Auslaute. Dies sind die *τροχαϊκὰ δικατάληκτα*, oder wenn im Inlaute nicht Eine, sondern zwei oder drei Katalexen enthalten sind, *τροχαϊκὰ τρικατάληκτα* (zwei inlautende und eine auslautende Katalexis) und *τροχαϊκὰ τετρακατάληκτα* (drei inlautende und eine auslautende). — Die am häufigsten vorkommenden trochäischen Metra mit asynartetischer Bildung gehen aus vom katalektischen trochäischen Tetrameter

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Indem die auslautende Arsis des ersten Kolons unterdrückt wird

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ – [2] *),

wird das *τετράμετρον καταληκτικόν* zum *τετράμετρον δικατάληκτον*. Das schol. Eurip. Orest. 982 nennt diesen Vers *ἀσυνάρτητος ἐκ δύο τροχαϊκῶν ἐφθημιμερῶν*. Nach Heph. p. 94 können wir ihn *διεφθημιμερὲς τροχαϊκόν* nennen. Bei Mar. Vict. p. 143 heisst es metrum Euripidium (denn auch Euripides, aber nicht Sophokles, hat es neben Aeschylus, den die alten Metriker wenig beachten, häufig gebraucht). Die beiden *κῶλα ἐφθημιμερῆ* finden wir bald durch eine Cäsur getrennt, bald nicht:

> *οἶκτον οἰκτίσαιτ' ἐπει|δὴ πίτνει δόμος δίκας* Eum. 515.
> *τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ|σαντα, τὸν πάθει μάθος* Agam. 176.
> *τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' | ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως* Agam. 681.
> *πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων | νόστον αὐτόμαρτυς ὤν* Agam. 988.

In dem einen Falle kann die durch keine Silbe ausgedrückte Schlussarsis des ersten Kolons durch eine einzeitige Pause ausgedrückt werden, im anderen Falle aber, wo eine Wortbrechung stattfindet, kann keine Pause angenommen werden **). Hier muss demnach die Dehnung der schliessenden Länge zu einem den Umfang des ganzen dreizeitigen Takten ausfüllenden *χρόνος τρίσημος* eintreten:

∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ⏗́   ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠,

es entsteht eine Taktform, die sich folgendermassen durch unsere Noten ausdrücken lässt:

---

*) Die den asynartetischen Trochäen in Klammern beigefügten Zahlen beziehen sich auf die einzelnen Nummern des auf voriger Seite nach Mar. Vict. ausgeführten Verzeichnisses.

**) Doch vgl. meine Elemente des musikalischen Rhythmus S. 76—79.

12/8 ♩♪ ♩♪ ♩♪ ♩. | ♩♪ ♩♪ ♩♪ ♩𝄾 |

Aber auch da, wo eine Cäsur stattfindet, darf man überzeugt sein, dass Dehnung viel häufiger als die Pause war. Dies folgt aus dem Eindrucke, welche nach Aristid. p. 97 die Anwendung der einzeitigen Pause macht: *οἱ δὲ (βραχεῖς) τοὺς κενοὺς ἔχοντες (ῥυθμοὶ) ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς*. Dieser Charakter widerstrebt ganz und gar der *μεγαλοπρέπεια*, die sich in jenem verlängerten trochäischen Metron des Aeschylus ausspricht*). Was Aristides in der Metrik allgemein als den Charakter der Katalexis angibt p. 50: *συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδὸς σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως*, das lässt sich von dem vorliegenden trochäischen Metrum nicht anders denken, als wenn die katalektische Länge gedehnt wird. Wir bemerken, dass es unrichtig ist, wenn man meint, bei einer inlautenden Katalexis stiessen 2 Thesen unmittelbar an einander. Denn die dreizeitige Länge, auf die unmittelbar eine Thesis folgt, ist nicht blos Thesis, sondern Thesis und Arsis zugleich, beide Semeia sind zu einer einzigen Note gebunden.

Unter den *τροχαϊκά* mit mehr als Einer inlautenden Katalexis (*τρικατάληκτα* und *δικατάληκτα*) ist zuerst das seltene *τροχαϊκὸν τριεφθημιμερές* zu nennen:

– ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –

ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντ|ήνορος σποδοῦ γεμί|ζων λέβητας εὐθέτους
Agam. 442.

Hier sind drei *ἑφθημιμερῆ* zu einem trikatalektischen Asynarteton vereint. Häufiger ist die Verbindung von einem *ἑφθημιμερές* mit katalektischem Ditrochäus:

– ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ – [9],

wozu noch ein zweites *ἑφθημιμερές* hinzutreten kann:

– ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –

δέξομαι | Παλλάδος ξυνοικίαν | οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν Eum. 916.

πάντας ἤ|δη τόδ' ἔργον εὐχερεί|ᾳ ξυναρμόσει βροτούς Eum. 494.

– ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –

μή τις ὅντιν' οὐχ ὁρῶ|μεν προνοί|αισι τοῦ πεπρωμένου Agam. 683.

Der äusseren Silbenform nach könnte man die hier vorkommende katalektische Dipodie für einen Creticus oder Päon halten, aber die Lehre der Alten verlangt entschieden die zuerst genannte

---

*) Vgl. den der katal. trochäischen Tetrapodie beigelegten „*βόμβος τραγικός*“ schol. Heph. p. 156.

Auffassung. Denn bei der Auffassung als fünfzeitiger Päon würde der Vers ein päonischer Asynartet sein, den es nach der ausdrücklichen Angabe Heliodors nicht vorkommt (vgl. oben). Ebenso sind nun auch die in den trochäischen Strophen des Aeschylus so häufigen Verse mit mehreren katalektischen Dipodien aufzufassen; das von Mar. Vict. p. 133 Euripidium genannte *τρικατάληκτον*:

— ◡ — — ◡ — | — ◡ — ◡ — ◡ —

πᾶς γὰρ ἱππηλάτας | καὶ πεδοστιβὴς λεώς Pers. 126.
σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά|ζει πρὸς ἐνδίκοις φρεσίν Agam. 995.
πτῶκα ματρῷον ἄγ|νισμα κύριον φόνου Eum. 326.
πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει | δεινὰ δειμάτων ἄχη Choeph. 585.

und das *τετρακατάληκτον* (mit drei inlautenden Katalexen):

— ◡ — — ◡ — — ◡ — | — ◡ — ◡ — ◡ —

σμῆνος ὡς ἐκλέλοιπεν μελισ|σᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ Pers. 128.
μνησιπήμων πόνος καὶ παρ' ἄ|κοντας ἦλθε σωφρονεῖν Agam. 180.

Die scheinbaren Cretici sind sechszeitige katalektische Dipodien, mag nun der durch das Metrum nicht ausgedrückte sechste *χρόνος πρῶτος* durch eine einzeitige Pause oder, was wohl gewöhnlich der Fall ist, durch Dehnung der schliessenden Länge dargestellt werden, z. B. für den letztgenannten Vers

3/8 ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩ 𝄾 ‖

Dieser Unterschied vom fünfzeitigen Creticus ist auch für die metrische Formbildung wohl zu beachten. Denn es ist durchgängiges Gesetz für diese katalektischen Ditrochäen, dass nur ihre erste, aber nicht ihre zweite Länge aufgelöst werden kann (sie ist eben eine dreizeitige), während bei den fünfzeitigen Füssen die viersilbige Form — ◡ ◡ ◡ (*παίων πρῶτος*) sogar häufiger als die dreisilbige — ◡ — ist. Hierdurch sind die asynartetischen Trochäen von den aus Trochäen und wirklichen fünfzeitigen *πόδες* zusammengesetzten Metren, die in der alten Komödie vorkommen, scharf gesondert:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ | — ◡ ◡◡ — ◡ —

οὐδέν ἐστι θηρίον γυ|ναικὸς ἀμαχώτερον Aristoph. Lysistr. 1014.

G. Hermann El. 606 glaubt diesen trochäisch-päonischen Vers den von Hephaestion aufgeführten Asynarteten als weiteres Beispiel hinzufügen zu dürfen. Aber gerade dieser ist kein Asynartet, denn die Päonen sind ja überhaupt von den Asynarteten ausgeschlossen. Er ist ein zusammengesetztes taktwechselndes Metrum, nicht asynartetischer, sondern synartetischer Bildung. Für

den lässigen *κόρδαξ* der Komödie ist der Taktwechsel ganz angemessen, aber nicht für die Megaloprepeia des Aeschyleischen Chortanzes.

Es kommen nun in den genannten Strophen des Aeschylus auch ein paar Verse vor, welche lediglich aus katalektischen Ditrochäen bestehen:

⏖ ⏑ – ⏖ ⏑ – [13]
τόνδ' ἀφαιρούμενος Eum. 352.
ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ Eum. 329.

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων Choeph. 587.

Wir haben die hier als selbständige Metren erscheinenden Bildungen bereits oben in der Verbindung mit einer trochäischen Hephthemimeres kennen gelernt und sie können auch als selbständige Verse nicht anders als dort, wo sie den ersten Theil eines Verses bildeten, aufgefasst werden, als *δικατάληκτα* und *τρικατάληκτα τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα*, wie denn ja auch nach der bei Victor. erhaltene Theorie der Asynarteten nicht minder trochäische Asynarteten aus 2 katalektischen Dipodien wie aus 2 katalektischen Tetrapodien zu statuiren sind. Die scheinbaren Cretici derselben können nur *ἑξάσημοι διποδίαι* oder *βάσεις* sein. Der Schol. Heph. p. 40 (zur Erläuterung des Capitels von den Päonen) theilt ein jedenfalls sehr interessantes Fragment aus der Metrik des Heliodor mit, worin es heisst: Bei den Päonen sei die Cäsur nach dem einzelnen Päon angemessen, damit die auf diese Weise entstehende *ἀνάπαυσις* die *βάσεις παιωνικαί* (das sind eben die einzelnen Päonen) zu *βάσεις ἑξάσημοι* mache, welche *ἰσομερεῖς* seien wie die anderen *βάσεις* (d. h. wie die sechszeitigen und dabei zweitheiligen *βάσεις τροχαϊκαί, ἰαμβικαί*). Dies ist der richtige Sinn der heliodorischen Stelle, deren Wortlaut folgender ist: *Ἡλιώδορος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἑξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, οἷον „οὐδὲ τῷ Κνακάλῳ οὐδὲ τῷ Νυρσύλα"*.

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

Sowohl – ⏑ – ⏑ wie – ⏑ – ist eine Basis trochaica: nach Bacchius p. 22 M. *Βάσις δὲ τί ἐστι; Σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως. Κατάληξις δὲ τί ἐστιν; Ἡ παντὸς ἐλλείποντος μέτρου τελευταία συλλαβή.* Marius Victorinus p. 47 K. Graeco sermone duorum pedum copulatio basis dicitur, in qua arsis

unum, alterum thesis pedem obtinebit. quamquam in his non numquam syllaba pro integro pede in ultima dumtaxat versus parte accepta propriam impleat thesin. Die Theorie der alten Metriker weiss also von einem *ἑξάσημος* ‿ ‿ ‿, verschieden von dem *πεντάσημος* ‿ ‿ ‿; jene Silbenverbindung ist der katalektische Ditrochäus, diese der Päon. Heliodor in der angeführten Stelle lässt sich eine Verwechselung des beiderseitigen Versfusses zu Schulden kommen. Er weiss nicht mehr zu unterscheiden, wo diese Silbenverbindung das sechszeitige und wo sie das gewöhnliche fünfzeitige Mass hat.

In allen bisher genannten Metren trifft die inlautende Katalexis die geraden Stellen, denn der Inlaut zeigt nur katalektische Tetrapodien und katalektische Dipodien. Wie sich zwei oder mehrere solcher dipodischen *τομαί* zu einer einheitlichen rhythmischen Reihe verbinden, ist uns hierbei gleichgültig; sicherlich wird aber nicht überall eine jede einzelne Dipodie in der melischen Darstellung eine rhythmische Reihe, d. h. einen selbständigen Vorder-, Mittel- oder Nachsatz einer musikalischen Periode gebildet haben. Ohne die Melodie, die der *ῥυθμοποιός* den Worten gegeben, lässt sich hier nichts entscheiden.

2. Die Verbindung einer inlautenden Katalexis mit akatalektischem Auslaute heisst *μέτρον προκατάληκτον*. Hierher gehört nach Hephaestion p. 99 der als *προκατάληκτον ἐκ τροχαϊκοῦ ἐφθημιμεροῦς καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου* bezeichnete Anfangsvers des sapphischen Fragmentes (Bergk P. L. 4, p. 85)

ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
*ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν, Κλέηις ἀγαπάτα,**)
ἀντὶ τᾶς ἔγω οὐδὲ Λυδίαν πᾶσαν, οὐδ' ἔραννάν.

Diesen drei Versen erkennt Hephaestion folgende metrische Schemata zu:

‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿   ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ [1]
‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿   ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿
‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿   ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿

Eine solche Strophe wird Sappho nicht componirt haben. Ohne Zweifel lag hier dem Hephaestion ein corrupter Text vor: er hätte aber, was uns nicht mehr vergönnt ist, aus den weiter

---

*) Hephaestion selber nennt den auf *μορφάν* folgenden Bestandtheil ein *ἐφθημιμερὲς ἰαμβικόν*, die Lesart unserer Handschriften *Κλεΐς ἀγαπατά* kann also nicht die seinige gewesen sein. Die Aenderung *ἄγαπατά* stammt von Bentley, *Κλέηις* von Ahrens.

folgenden Versen die richtige metrische Composition erkennen können. Er sagt: *τούτων δὲ τὸ μὲν δεύτερον δῆλόν ἐστιν ἀπὸ τῆς τομῆς ὅτι οὕτως σύγκειται ἐκ τοῦ τροχαϊκοῦ διμέτρου ἀκαταλήκτου καὶ τοῦ ἐφθημιμεροῦς ἰαμβικοῦ.* Aber weshalb ist man gezwungen, die Abtheilung in Kola von der Cäsur abhängig zu machen? Schliesst man die erste Reihe mit der Silbe *μορ-*, dann ist der zweite Vers mit dem ersten isometrisch. Für das Folgende möchte ich hinter *ἐγὼ* mit Bentley eine Lücke (*οὐ θέλοιμ'*) und mit Hermann die Veränderung von *πᾶσαν* in *ἅπασαν* annehmen: dann ist *οὐδ' ἔραννασ* der Rest eines vierten Verses und das Ganze bildete eine isometrisch tetrastichische Strophe oder, wenn man lieber will, zwei isometrisch distichische Strophen:

ἔστι μοι κάλα πάϊς | χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μορ-|φάν, Κλέηις ἀγαπατά,
ἀντὶ τᾶς ἔγω (οὐ θέλοιμ') | οὐδὲ Λυδίαν ἅπασαν,
οὐδ' ἔραννασ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Denselben prokatalektischen Vers finden wir bei Pindar Ol. 10 (11), 21:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒
οὐδ' ἐρίβρομοι λέον|τες διαλλάξαιντο ἦθος.

Eine andere prokatalektische Form (mit katalektischer erster Dipodie) hat der Pindarische Asynartet Ol. 6, 21:

–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒
μαρτυρήσω μελίφθογ|γοι δ' ἐπιτρέψοντι Μοῖσαι,

wo zu dem *δίμετρον προκατάληκτον*

–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ [12]

noch ein akatalektisches *δίμετρον* hinzugefügt ist. Ein *δίμετρον προκατάληκτον* mit inlautender Katalexis an dritter Stelle zeigt sich Aesch. Eum. 323:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏒
καὶ δεδορκόσιν ποινάν.

In diesen Beispielen ist nur Eine inlautende Katalexis mit akatalektischem Auslaute verbunden. Es gibt aber auch Metra, welche akatelektisch auslauten, aber im Inlaute zwei oder mehrere Katalexen haben. Auch dies sind *προκατάληκτα* dem Genus nach. Aber wie die Alten *καταληκτικά* und *δικατάληκτα* unterscheiden, so müssen wir auch zwischen *προκατάληκτα* (mit Einer inlautenden Katalexis oder Einer Prokatalexis) und zwischen *διπροκατάληκτα* (mit zwei Prokatalexen), *τριπροκατάληκτα* (mit drei Prokatalexen) unterscheiden. Diese Termini werden wir wohl gebrauchen müssen,

wenn wir auf speciellere Bildungen eingehen wollen, obgleich sie in keiner der uns vorliegenden metrischen Schriften nachweisbar sind. *Τριπροκατάληκτα* sind z. B. folgende Aeschyleische Metra:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗́ ⏗ ⏑ ⏗́ ⏗ ⏑ ⏗́ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓

πυρδαῆ τιν᾽ ἀπρονοίαν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινόν Choeph. 607.

⏗ ⏑ ⏗́ ⏗ ⏑ ⏗́ ⏗ ⏑ ⏗́ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓

κλῦθ᾽. ὁ Λατοῦς γὰρ ἶνις μ᾽ ἄτιμον τίθησιν Eum. 324.

Alle diese prokatalektischen Bildungen sind seltener als die di- und trikatalektischen, denn gewöhnlich verbindet sich mit der inlautenden zugleich eine auslautende Katalexis.

b. Trochäen mit inlautender Brachykatalexis.

Die Mannigfaltigkeit asynartetischer Bildung ist für die Trochäen noch reicher als sie im Vorausgehenden dargestellt worden. Denn nicht blos die einfache Katalexis, welche nur den einzelnen Chronos podikos des zusammengesetzten trochäischen Taktes betrifft und zur einzeitigen Pause oder zur *τονή* einer zweizeitigen zur mehrzeitigen Länge führt, sondern auch die Brachykatalexis wird im Inlaute der trochäischen Metra angewandt. Bei der Brachykatalexis fehlt dem Metrum ein ganzer *πούς*, der Rhythmus ist aber auch hier ebenso wie bei der einfachen Katalexis ein *ὁλόκληρος*, daher muss entweder eine ganze Taktpause oder, was wohl häufiger ist, eine Dehnung der vorletzten brachykatalektischen Länge zum Umfange eines ganzen Taktes eintreten. Hephaestion p. 56 gibt als Beispiel eines trochäischen Asynarteton mit inlautender Brachykatalexis den sapphischen Vers:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓́ [17 Vict.]

δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι | χρύσεον λιποῖσαι.

Jedes Kolon ist ein brachykatalektisches trochäisches Dimetron. Es kann zwar nicht anders sein, als dass die Metriker der Kaiserzeit manche Reihen als brachykatalektische Dimeter und Trimeter bezeichnen, welche dem Rhythmus nach keine Dimeter und Trimeter (Tetrapodien und Hexapodien), sondern übereinstimmend mit der Anzahl der *πόδες μετρικοί* tripodische und pentapodische Reihen sind, denn auch solche Reihen sind ja nach den Rhythmikern gestattet. Aber sicherlich sind die geradtaktigen Tetrapodien und Hexapodien (Dimeter und Trimeter) häufiger als die ungeradtaktigen Tripodien und Pentapodien, und eben so sicher ist auch die Ueberlieferung der Metriker, dass es brachykatalektische Dimeter und Trimeter gibt, in denen das

Metrum einen ganzen Takt durch Silben unausgedrückt lässt. Auch gegen die Auffassung der vorliegenden Kola der Sappho als brachykatalektischer Dimeter oder Tetrapodien ist wohl schwerlich etwas einzuwenden. Wenn wir bedenken, dass der Vortrag derselben ein melischer war, so ist Messung nach vier Takten überaus natürlich; doch versteht es sich angesichts der auslautenden Doppellänge wohl ganz von selbst, dass hinter *Μοῖσαι* nicht eine dreizeitige Pause angenommen wurde, sondern die erste Länge dieses Wortes ein gedehnter, den ganzen Takt ausfüllender *χρόνος τρίσημος* war, und ebenso auch die zweite Länge des Wortes, obwohl hier auch die einzeitige Pause ebenso annehmlich erscheint:

12/8 ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩ 𝄾

Ebenso Phoen. 1725:

παρθένου κόρας αἴ|νιγμ' ἀσύνετον εὑρών.

Aeschylus macht in seinen melischen Trochäen von dieser Art der inlautenden Brachykatalexis seltener Anwendung. Aber sie kommt vor. Ein über allem Zweifel sicher stehendes Beispiel ist Eum. 923:

ῥυσίβωμον Ἑλλά|νων ἄγαλμα δαιμόνων

´– ⏑ ´– ⏑ ´– ´– | ´– ⏑ ´– ⏑ ´– ⏑ ´– [16]

Ebenso Py. 5, 68:

γαρύεταϊ ἀπὸ Σπάρ|τας ἐπήρατον κλέος.

Wollten wir das erste der beiden Kola nach der Zahl der *πόδες μετρικοί* als eine rhythmische Reihe von drei Takten ansehen, so würde, wenn man nicht die Anmerkung S. 259 gelten lassen will, durch die an dieser Stelle der Strophe vorkommende Tripodie alle Eurhythmie gestört werden. Natürlich kann an dieser Stelle bei der Wortbrechung nur Dehnung der Länge eintreten.

Was bei diesen trochäischen Bildungen mit den gewöhnlichen Trochäen verglichen vom metrischen Standpunkte auffällt, ist der Spondeus an der ungeraden Stelle. Dies will auch der Schol. zu Heph. p. 56 sagen, wenn er zu jenen Ithyphallica der Sappho bemerkt: *Φαμὲν οὖν, ὅτι, ἐὰν ἅμα συναρτήσωμεν τὰ δύο τροχαϊκά, εὑρίσκεται ἐν τῇ τρίτῃ χώρᾳ τῇ περιττῇ σπονδεῖος, ὅπερ ἄτοπον εἰς μέτρον τροχαϊκόν* Schol. Heph. p. 213. Es sind eben diese Spondeen trochäische Katalexen, wohl zu unterscheiden von dem Spondeus der *μέτρα πολυσχημάτιστα*.

Dass eine einfache Katalexis nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vorkommen kann, hat sich oben gezeigt, z. B.

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ akatalektisches Kolon
–́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ katalektische Dipodie am Ende (Dikatalexis)
–́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ ⏑ katalektische Dipodie am Anfange (Prokatalexis).

In derselben Weise kommt nun auch eine Brachykatalexis nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vor. Nach der Analogie von katalektisch und prokatalektisch werden wir die zu Anfang stehende Brachykatalexis passend als Probrachykatalexis bezeichnen können und das trochäische Kolon, in welchem sie vorkommt, als ***προβραχυκατάληκτον.***

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ akatalektisches Kolon
–́ ⏑ –́ ⏑ –́   –́ brachykatalektisches Kolon
–́   –́   –́ ⏑ –́ ⏑ probrachykatalektisches Kolon. [26 bei Mar. Victor.]
ἀνταίων βροτοῖσι Choeph. 587.

Wie das prokatalektische *δίμετρον τροχαϊκόν* –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ die Umkehrung des katalektischen ist, so ist das probrachykatalektische *δίμετρον τροχαϊκόν* die Umkehrung des brachykatalektischen.

Selbstverständlich kann sich nun die anlautende brachykatalektische Dipodie ausser mit der akatalektischen auch mit der katalektischen Dipodie vereinen (es ist dies von beiden Verbindungen die häufigere)

–́   –́   –́ ⏑ –́ [27]
ἄτ' ἐχθρῶν ὕπερ . . . Choeph. 615

und ebenso auch mit der akatalektischen oder katalektischen Tetrapodie

–́   –́   –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ [22]
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε . . . Eum. 918
–́   –́   –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ [23]
ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων Agam. 186.

Zu diesen Verbindungen können dann noch weitere trochäische Elemente hinzutreten, wie dies in dem am Ende mit . . . bezeichneten Kolon der Choephoren der Fall ist.

Endlich kann die anlautende brachykatalektische Dipodie mit einer unmittelbar folgenden brachykatalektischen Dipodie verbunden sein. Dann entsteht ein *δίμετρον τροχαϊκὸν διβραχυκατάληκτον* d. h. die primäre (akatalektische) Form der Tetrapodie

–́ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ –́ ⏑

ist zu einer aus lauter Längen bestehenden geworden:

–́   –́ , –́   –́ [26]:

jeder der vier Versfüsse ist durch eine einzige Silbe ausgedrückt, die zugleich den Zeitumfang der Thesis und Arsis enthält. Leicht erkennen wir ein hexapodisches Kolon dieser Bildung in dem vorletzten Verse der Strophe Eum. 916:

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν | οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν,
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε | φρούριον θεῶν νέμει,
ῥυσίβωμον Ἑλλά|νων ἄγαλμα δαιμόνων·
ᾇτ' ἐγὼ κατεύχομαι | θεσπίσασα πρευμενῶς
ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους
γαίας ἐξαμβρόξαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

∠ ⏑ ∠   ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠
∠   ∠   ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠
∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠   ∠ | ∠ ⏑ ∠ ⏑   ∠ ⏑ ∠
´ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ∠ ⏑ ∠ ⏑   ∠ ⏑ ∠
⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠
∠   ∠   ∠   ∠   ∠   ∠
∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠

Asynartetische Iamben.

Hephaestion p. 56 führt als iambisches Metrum asynartetischer Bildung ein *δικατάληκτον ἐξ ἰαμβικῶν ἑφθημιμερῶν* auf (nach Victor. p. 143 Aeschrioneum genannt):

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ | τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν Callimach. epigr. 12.

Es ist dies ein dikatalektisches Tetrametron iambicum. Wir haben oben gesehen, dass das katalektische Tetrametron iambikon die dritte Thesis seines zweiten Kolons zum Umfange eines ganzen Fusses verlängert; dies geschieht nun im dikatalektischen Tetrametron iambikon auch mit der dritten Thesis des ersten Kolons:

⏒ ∠ ⏑ ∠ ⏒ ∠ ⏑ ∠ | ⏒ ∠ ⏑ ∠ ⏒ ∠ ⏑ ⏓ akatalektisch
⏒ ∠ ⏑ ∠ ⏒ ∠ ⏑ ∠ | ⏒ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ⊔́   ⏓ katalektisch
⏒ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ⊔́   ∠ | ⏒ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ⊔́   ⏓ dikatalektisch.

Von den vier *βάσεις*, in welche das iambische Tetrametron zerfällt, ist die erste und dritte Basis ihrer metrischen Beschaffenheit nach ein Diiambus, die zweite und vierte Basis ein Bakchius, aber ein Bakchius mit dreizeitiger und auflösbarer erster Länge und nicht von 5, sondern von 6 *χρόνοι πρῶτοι*:

12/8 ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩

Nach der bei Marius überlieferten Asynarteten-Theorie kann aber nicht bloss die katalektische iambische Tetrapodie, sondern

auch die katalektische iambische Dipodie den Anlaut eines *ἀσυνάρτητον ἰαμβικόν* bilden. Die Asynarteten dieser Art sind viel häufiger prokatalektisch als dikatalektisch, d. h. das auf die anlautende katalektische Dipodie folgende Element ist gewöhnlich akatalektisch, seltener katalektisch. So entsteht zunächst das *ἀσυνάρτητον δίμετρον προκατάληκτον*

⏑ ⏊ ⏊, ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

Dem Metrum nach steht dies iambische *δίμετρον προκατάληκτον* dem durch einen Iambus erweiterten Dochmius nahe:

⏑ ⏖ ⏖ ⏑ – | ⏑ –,

unterscheidet sich aber von diesem durch die Unlösbarkeit seiner ersten (dreizeitigen) Länge; denn nur die zweite Länge ist auflösbar (vgl. das letzte der unten angeführten Beispiele aus Euripides), während im Dochmius gerade umgekehrt bei unaufgelöster erster Länge die zweite Länge der Auflösung widerstrebt. Es ist nicht selten in den iambischen Strophen des Aeschylus und Euripides:

βαρεῖαι καταλλαγαί Sept. 766. —
λόχον δ' ἐξέβαιν' Ἄρης,
κόρας ἔργα Παλλάδος.
σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι
Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις
κεράτομος ἐρημία Troad. 559 ff.

Ein iambisches *τετράμετρον προκατάληκτον* ist

⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων' ἐγένε|το μέλεος ἀθλίων γάμων.

Ganz besonders häufig sind iambische Pentapodien dieser Art:

⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον Sept. 737.
διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος Sept. 900.

und diese nicht blos prokatalektisch, sondern auch dikatalektisch (ein häufig vorkommender Schlussvers in den Strophen des Euripides):

⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊

δέμας γ' εἴς τιν' ἀνδρὸς εὐνάν Hiket. 810.
τεκοῦσ' ἁ τάλαινα παῖδα Hiket. 924.
δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις Orest. 1012.

§ 43.

Gleichförmige *Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*.

Die Bestandtheile des von den Metrikern als *ὁμοιοειδές* bezeichneten *ἀσυνάρτητον* gehören einem und demselben *εἶδος μετρικόν* an. Es kommt nun aber vor, dass die Bestandtheile eines Metrums nicht demselben *εἶδος*, wohl aber demselben *γένος* angehören. Die Metra, welche die verschiedenen *εἴδη* ein und desselben *γένος* sind, sind *ἀντιπαθῆ* oder *ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις*, z. B. Iamben und Trochäen, Anapäste und Daktylen; denn das eine *εἶδος* desselben *γένος* beginnt mit der Arsis, das andere mit der Thesis. Deshalb wird ein *μέτρον* oder ein Vers, dessen Bestandtheile demselben *γένος* angehören, aber als *εἴδη* dieses *γένος* einander entgegengesetzt sind, von den alten Metrikern *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές* genannt.

Weshalb wir die *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* unter die Kategorie der gleichförmigen Metra rechnen dürfen, wird sich sogleich ergeben. Doch sei hier bemerkt, dass nicht alle *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* dahin zu zählen sind, sondern nur diejenigen, welche von den Alten als *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* bezeichnet werden. Nach der von Mar. Victor. überlieferten Theorie kann bei der Bildung asynartetischer *ἀντιπαθῆ* des 3- und 4-zeitigen *γένος* sowohl das mit dem schweren wie das mit dem leichten Taktthteile anlautende *εἶδος* voranstehen: im 3-zeitigen gibt es iambisch-trochäische und trochäisch-iambische *ἀντιπαθῆ*, im 4-zeitigen anapästisch-daktylische und daktylisch-anapästische *ἀντιπαθῆ*. Das anlautende Element kann hier sowohl akatalektisch wie katalektisch sein, während es in den *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* stets nur katalektisch (brachykatalektisch) sein konnte.

I.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τρισήμων ποδῶν.

Asynartetische Iambo-Trochaica.

Während die iambischen und trochäischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* im ganzen auf die tragische Metrik beschränkt sind, haben die aus iambischen und trochäischen Bestandtheilen zusammengesetzten *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* eine viel weitere Ausdehnung. Die beiden einfachsten und ältesten Bildungen sind zwei Tetrameter, ein akatalektischer und ein katalektischer, die beiden einzigen

iambo-trochäischen Asynartete, welche Hephaestion in seinem kurzen Abrisse p. 53. 54 aufführt:

⏒ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏒ ⏑́ ⏑ ⏑́   ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏒ ⏑́ ⏑ ⏑̲́ *τετράμ. ἀκατάληκτον ἀσυνάρτητον*
⏒ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏒ ⏑́ ⏑ ⏑́   ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́   ⏑̲́ *τετράμ. καταληκτικὸν ἀσυνάρτητον.*

Den ersteren soll schon Archilochus angewandt haben, wenn ihm anders die auf ihn zurückgeführten Iobakchen wirklich angehören. Aus diesen führt Hephaestion den Vers an:

Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων.

Dasselbe Metrum bei den Komikern. Aristoph. am Ende der Vögel 1755 in zweizeiligen Strophen:

Ἕπεσθε νῦν γάμοισιν ὦ | φῦλα πάντα συννόμων
πτεροφόρ' ἐπί τε πέδον Διὸς | καὶ λέχος γαμήλιον.

Ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν | χεῖρα καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴ|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ.

Eupol. Frg. inc. 4 (Meineke)

ἦ πολλά γ' ἐν μακρῷ χρόνῳ | γίγνεται μεταλλαγῇ
τῶν πραγμάτων· μένει δὲ χρῆμ' | οὐδὲν ἐν ταὐτῷ ῥυθμῷ.

Das *τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές* katalektischer Bildung ist ebenfalls häufig in der komischen Melik, fast immer mit vorausgehenden oder folgenden katalektischen *τετράμετρα ἰαμβικά*. So in der Parodos der Wespen 248 ff., wo auf 3 hexastichische Strophen aus iambischen Tetrametern 3 hexastichische Strophen aus katalektischen *τετράμετρα ἀσυνάρτητα* nebst einer heptastichischen Epode desselben Metrums folgen:

Α. τὸν πηλὸν ὦ πάτερ πάτερ | τουτονὶ φυλάξαι.
Β. κάρφος χαμᾶθεν νῦν λαβὼν | τὸν λύχνον προβύσον.
Α. οὐκ ἀλλὰ τῳδί μοι δοκῶ | τὸν λύχνον προβύσειν.
Β. τί δὴ μαθὼν τῷ δακτύλῳ | τὴν θρυαλλίδ' ὠθεῖς,
καὶ ταῦτα τοὐλαίου σπανί|ζοντος, ὦ 'νόητε;
οὐ γὰρ δάκνει σ' ὅταν δέῃ | τίμιον πρίασθαι.

Beide Verse gehören ausserdem zu den gewöhnlichsten Metren der tragischen Melik, doch mit möglichster Vermeidung der irrationalen Arsen, die auch in den ersten hier angeführten Beispiele des Aristophanes ausgeschlossen sind. Wegen ihres häufigen Gebrauches bei Euripides werden sie beide, wie Hephaestion überliefert, mit dem Namen *Εὐριπίδειον* benannt (das akatalektische *Εὐριπίδειον τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον*).

Das schol. Heph. p. 202 sagt von den *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*: *ὧν τὰ μὲν* (cod. Meermann, *τὸ μὲν* Turneb.) *πρώτης ἀντιπαθείας, ὅσον μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ.* Die Lesart

τὰ μέν ist wahrscheinlich ganz richtig und das folgende zu schreiben: *ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖται.* „Von den *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* heissen die Einen *ἀντιπαθῆ* der ersten Antipatheia, bei welchen nach Auswerfung Einer Silbe das ganze Metrum zu einer Einheit gemacht wird." Die Worte *ἓν ποιεῖται* kommen mit dem überein, was Hephaestion p. 47 in seiner Definition der Asynartete durch „*ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου*" ausdrückt. Der Scholiast denkt hierbei an die in Rede stehenden iambo-trochäischen Asynartete. Die *μία συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* „die ausgeworfene oder unterdrückte Silbe" des asynartetischen *τετράμετρον ἀκατάληκτον* und *καταληκτικόν* ist aus der Mitte dieser Verse ausgeworfen; in dem auf synartetische Weise gebildeten akatalektischen und katalektischen Tetrameter iambicus ist diese Silbe vorhanden (nicht ausgeworfen):

⏔ –́ ⏑ –́ ⏔ –́ ⏑ –́ | ⏔ –́ ⏑ –́ ⏔ –́ ⏑ –́ ⏔ –́ ⏑ –́ ⏔ –́ ⏑ –́ | ⏔ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́
⏔ –́ ⏑ –́ ⏔ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏔ –́ ⏑ –́ ⏔ –́ ⏑ –́ ⏔ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́

Bis auf die Eine *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* sind die entsprechenden synartetischen und asynartetischen Metra völlig identisch und diese nahe Verwandtschaft ist der Grund, dass Aristophanes, wie wir gesehen, auf das katalektische Tetrametron iambicum unmittelbar das katalektische Tetrametron asynartetum folgen lässt an Stellen, wo er sonst nur isometrische Composition anwendet. Durch die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ist die metrische Continuität der Takt-Semeia unterbrochen, es fehlt zwischen der vierten und fünften Thesis die vermittelnde Arsis. Dem Rhythmus nach aber sind alle Takte *ὁλόκληροι*, an Stelle der dem Metrum fehlenden Silbe tritt eine einzeitige Pause oder da, wie wir schon an den angeführten Beispielen sehen, die Cäsur nicht überall gewahrt wird, eine Dehnung der vierten Länge zum *χρόνος τρίσημος* ein:

λαβοῦσα συγχορεῦσον· αἴ|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Sondern wir die anlautende Arsis ab, so haben wir in der Mitte einen katalektischen Versfuss oder eine katalektische Basis (Dipodie) und damit dieselbe Erscheinung wie oben bei den *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ προκατάληκτα* und *δικατάληκτα*

⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Wir haben uns in dem vorliegenden Schema den Taktstrich der modernen Musik anzuwenden erlaubt. Aber so verfährt weder die antike Theorie der Metrik noch die der Rhythmik, die an-

lautende Arsis wird immer mit der folgenden Thesis zu einem Takte zusammengefasst, und nach dieser Auffassung findet im Inlaute keine Katalexis statt. Das erste Kolon ist nach der metrischen Theorie ein *ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον*, das zweite ein *τροχαϊκὸν δίμετρον καταληκτικόν*, mithin der ganze Vers weder ein *προκατάληκτον* noch ein *δικατάληκτον*, also auch kein *ἀσυνάρτητον μονοειδές*. Aber dennoch ist er wegen der *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ein *ἀσυνάρτητον* und zwar ein *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*, denn seine Bestandtheile sind *ἀντιπαθοῦντα εἴδη* desselben dreizeitigen *γένος*. So die Theorie der Metrik. Die Auffassung der Rhythmik ist nicht viel anders. Nur dies sei hier bemerkt, dass die vierte Länge, welche zusammen mit der folgenden Kürze einen einzigen Takt ausmacht, durch ihre Dreizeitigkeit den rhythmischen Umfang der zweizeitigen iambischen Thesis überschreitet; sie ist nach Aristox. bei Psell. 8 ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος ὁ παραλλάσσων τὸ τοῦ χρόνου ποδικοῦ μέγεθος ἐπὶ τὸ μέγα*: in ihr ist zugleich der dem Metrum fehlende schwache Takttheil des folgenden Taktes enthalten. Vgl. § 24. Wir haben hier schliesslich dieselbe Erscheinung wie bei den aus Iamben bestehenden *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*, z. B. wie im dikatalektischen Tetrameter iambicus

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⌞́ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⌞́ ⏑́

Denn auch hier enthält die dritte (dreizeitige) Länge zugleich den Umfang der durch das Metrum nicht ausgedrückten Arsis des folgenden Iambus in sich. Aus diesem Grunde nun werden wir die von den Alten gesonderten iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* und iambo-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* für wesentlich ein und dasselbe ansehen müssen. Der Unterschied beruht auf der Diairesis des Metrums in *κῶλα* und *βάσεις*. Im iambischen *τετράμετρον ἀσυνάρτητον μονοειδές* ist in einer inlautenden *βάσις* der Schlusstakt unvollständig:

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑́ ‖ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑́;

im iambo-trochäischen *τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές* ist in einer inlautenden *βάσις* der Anfangsfuss unvollständig, denn vor, nicht hinter der ersten Arsis desselben fehlt die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη*

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ‖ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́;

in beiden Metren aber tritt an die Stelle vor der *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* bei mangelnder Cäsur eine Dehnung der vorausgehenden Länge ein.

Wir dürfen mit bestem Rechte das Fehlen dieser Silbe als eine den Anlaut der Basis betreffende Katalexis, also als eine Prokatalexis auffassen und entfernen uns nur scheinbar von der Theorie der Metriker, wenn wir das aus Iamben und Trochäen bestehende *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές* als ein gleichförmiges iambisches Metron mit einem prokatalektischen Bestandtheile an inlautender Stelle ansehen. Anders fassen es die alten *ῥυθμοποιοί* selber nicht auf. Das zeigt die Verwendung, welche sie davon machen. Denn wie sie in ihren trochäischen Strophen *τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* mit den *τροχαϊκὰ συναρτητικά* verbinden, in derselben Weise componiren sie ihre iambischen Strophen aus *ἰαμβικὰ συναρτητικά* und den in Rede stehenden *ἐκ τρισήμων ποδῶν ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*; es verhalten sich in der Metropöie die letzteren gerade so zu den synartetischen Iamben, wie die trochäischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* zu den synartetischen Trochäen. Für uns sind die *ἐκ τρισήμων ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*, obwohl sie scheinbar aus Iamben und Trochäen zusammengesetzt sind, schlechthin iambische Asynartete.

Eine andere Form des asynartetischen Tetrametron iambikon ist

` ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
στένουσι πύργοι, στένει | πέδον φίλανδρον· μενεῖ Sept. 290,

wo die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* nicht wie oben nach der zweiten, sondern nach der ersten Basis stattfindet; ferner:

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
πόλει μὲν εὐδοξίᾳ καὶ | στρατηλάτας δορός Eur. Hik. 279

mit zwei unterdrückten Arsissilben nach der ersten und zweiten Basis. Wollten wir den dreisilbigen Versfuss an zweiter Stelle dieses Asynarteten für einen fünfzeitigen Päon ansehen, so würde dies gegen die Theorie Heliodors sein, welche den Päon von den Asynarteten ausschliesst. Häufig kommt das erste Kolon dieser beiden Verse als selbständiges *μέτρον δίμετρον* vor

⏑ ⏖́ ⏑ –́ ⏖́ ⏑ –́
βέβασιν ὦ νώνυμοι Pers. 1003
ἴδετε κακῶν πέλαγος ὦ Eur. Hik. 824.

Werden zwei solche Kola verbunden, so entsteht das Tetrametron

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́
τὸν ἀμφιτειχῆ λεὼν | δράκοντας ὥς τις τέκνων Sept. 289.

Endlich kommen (trikatalektische) Tetrametra vor, in denen zwischen allen vier Basen die verbindende Arsissilbe fehlt:

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊

πιθοῦ θελήσας φρονή|σας τ' ἄναξ, λίσσομαι Soph. Oed. R. 649.
ἔμελψεν. ἁγνὰ δ' ἀταύ|ρωτος αὐδᾷ πατρός Agam. 244.

Häufiger als Tetrameter sind die κατ' ἀντιπάθειαν gebildeten asynartetischen Trimetra iambika. Die einfachste Form ist

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ akatalektisch
⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ katalektisch,

die letztere vom schol. Av. 936 als ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ bezeichnet.

ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες Agam. 412.
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν Agam. 219.

Findet im iambischen Trimetron auch vor der dritten Basis eine συλλαβὴ ἐκτιθεμένη statt, so entsteht die Form

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊

βίᾳ χαλινῶν δ' ἀναύδῳ μένει Agam. 238.
λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας Agam. 403.

Dass von allen diesen scheinbaren Cretici oder trochäischen Dimetern die συλλαβὴ ἐκτιθεμένη durch Verlängerung der vorhergehenden Länge zum τρίσημος oder bei einer stattfindenden Cäsur durch eine einzeitige Pause ergänzt wird, ist oben bereits gesagt.

In den bisher aufgeführten Bildungen war die schliessende trochäische Dipodie eine katalektische. Sie kann aber auch brachykatalektisch sein in der Form eines Spondeus oder (wegen der συλλαβὴ ἀδιάφορος) Trochäus:

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏊

ἐμοῦ κλύων θεσμόν Eum. 391.

Ein solches Kolon ist weiter nichts als ein katalektisches iambisches Dimetron mit einem in der Mitte unterdrückten leichten Takttheile.

Iambische ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ mit anlautender katalektischer Basis. Wir haben oben gesehen, dass es iambische ἀσυνάρτητα μονοειδῆ gibt, welche mit einer katalektischen βάσις ἰαμβική anlauten, deren erste Länge zum τρίσημος gedehnt ist. Mit dieser Art asynartetischer Bildung kann die in Rede stehende ἀντιπάθεια verbunden werden. Alsdann gestaltet sich das τετράμετρον ἀντιπαθές

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊

zu folgendem mit scheinbarem Bakchius anlautenden Tetrameter

⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗
κλόνους λογχίμους τε καὶ | ναυβάτας ὁπλισμούς Agam. 404.
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν | νηνέμου γαλάνας Agam. 738.
πατρῴους δόμους ἑλόν-¦τες μέλεοι σὺν ἀλκᾷ Sept. 877.

12/8 ♪ | ♩. ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩

Gewöhnlich folgt alsdann die von den Alten als *ἀντιπάθεια* bezeichnete Formation unmittelbar auf die anlautende katalektische *βάσις ἰαμβική* (nicht wie in den vorliegenden Versen erst an dritter Stelle), d. h. die den Charakter des *μέτρον ἀντιπαθές* bedingende *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ist auch nach der zweiten Länge der anlautenden Basis ausgefallen. Der vorausgehende Tetrameter

⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

formt sich dann zu folgendem um

⏑ ⏗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
τὸν ὦ τᾶν πυρφόρων | ἀστραπᾶν κράτη νέμων Oed. R. 200.

Diese Bildung ist eine in den dramatischen Cantica sehr beliebte Umformung des iambischen Trimeters, häufiger mit katalektischem als mit akatalektischem Ausgange:

⏑ ⏗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
⏑ ⏗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗
τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἆραι Sept. 766.
τὸν ἱππευτάν τ' Ἀμαζόνων στρατόν Herc. fur. 408.
ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις Aves 629.
ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων Troad. 1302.
ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου Agam. 740.
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν Choeph. 630.
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος Sept. 289.
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι Agam. 195.
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν; Trach. 140.
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά Antig. 856.

Hier folgen im Anfange drei den Ictus tragende Längen auf einander, die beiden ersten dreizeitig, die dritte zweizeitig. Der Vers bildet das genaue Analogon des mit einem Spondeus anlautenden *τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον*, mit einer *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* nach der ersten und nach der zweiten Thesis, die wohl überall durch Verlängerung der vorausgehenden Länge zum *τρίσημος* ergänzt wird.

⏗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
⏑ ⏗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
♪ | ♩. ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩

Keine der drei ersten Längen ist eine syllaba anceps, ein Beweis, dass jede eine Thesis ist (nicht eine Arsis, wie Hermann für die dritte, Böckh für die zweite Länge annimmt). Keine der beiden ersten Längen ist auflösbar (denn sie sind *τρίσημοι*), wohl aber die dritte, wie in dem oben an vierter Stelle aus Euripides' Troades angeführten Verse (denn sie ist *δίσημος*). Wie der Vers

θεοὺς ἔτι σκῆπτρα τἀμὰ τρίψειν

∪ – ∪ –   – ∪ – ∪ – –

(nach schol. Av. 936) ein *ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως (ἀκαταλήκτου) καὶ τροχαϊκοῦ* ist, so ist der Vers

∪ –   –   – ∪ – ∪ – ∪ –

ein *ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καταληκτικῆς καὶ τροχαϊκοῦ (διμέτρου)*. Die antike Theorie statuirt ja die *βάσις καταληκτική* nicht bloss für den Auslaut, sondern auch für den Inlaut des Verses, wie wir oben gesehen haben. Dass die *βάσις ἰαμβικὴ καταληκτική* nicht Eine, sondern zwei Thesen hat, wird freilich von den Metrikern nicht überliefert, steht aber durch die rhythmische Tradition fest. Will man uns einwenden, dass eine iambische *βάσις καταληκτικη* eine schliessende syllaba anceps haben müsse, so antworten wir, dass dies freilich im Auslaute, aber nicht im Inlaute des Verses der Fall ist. In der abweichenden Auffassung des in Rede stehenden Asynarteten, welche das schol. zu Av. 629 (*ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις*) gibt: *ἀσυνάρτητον ἐξ ἀναπαιστικοῦ πενθημιμεροῦς αἰολικοῦ, διὰ τὸ ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα ἴαμβον, καὶ τροχαϊκοῦ ὁμοίου πενθημιμεροῦς*

∪ – – – ∪ | – ∪ – ∪ –

πενθ. ἀναπαιστικὸν αἰολικόν | *πενθ. τροχαϊκόν*

spricht sich durchaus nicht die Auffassung der älteren Metriker aus; denn Hephaestion kennt nur *αἰολικὰ δακτυλικά*, keine *αἰολικὰ ἀναπαιστικά*, die erst spätere Metriker (wie Tricha) nach Analogie der ersteren statuiren; am allerwenigsten kann aber eine Silbenverbindung wie ∪ – – – ∪ von Hephaestion als ein *ἀναπαιστικὸν αἰολικόν* aufgefasst sein.

Asynartetische Trochaeo-Iambica.

Als ein aus einer trochäischen und einer iambischen Reihe bestehendes *ἀσυνάρτητον κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν* führt Hephaestion p. 54 einen angeblich aus einem vollständigen tro-

chäischen Dimetron und einem unvollständigen iambischen Dimetron bestehenden Vers an:

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑̄ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́
ἐμφέρην ἔχοισα μορφὰν | Κλεηὶς ἀγαπατά.

Wir haben aber schon S. 317 nachgewiesen, dass dieser Vers vielmehr ein prokatalektisches *τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον μονοειδές* ist, eine Auffassung, die ja Hephaestion an jener Stelle ebenfalls für zulässig hält. Ueberhaupt ist die Verbindung eines akatalektischen mit dem leichten Takttheile auslautenden und eines ebenfalls mit dem leichten Takttheile anlautenden Kolons zu einem Verse eine rhythmische Unmöglichkeit. Nur dann kann man von der Verbindung eines trochäischen mit einem iambischen Elemente reden, wenn das erstere brachykatalektisch ist. Es kann nun in der That nach der bei Mar. Victor. erhaltenen Theorie der Asynarteten sowohl eine trochäische brachykatalektische Dipodie wie Tetrapodie mit jedem der von ihr für die Asynartetenbildung statuirten Elemente vereint werden. Die trochäische Brachykatalexis hat in diesem Falle ebenso, wie wir es sonst bei den Asynarteten gefunden, die Form der Doppellänge und ist ebenso wie dort zu messen, d. h. sie stellt eine durch Dehnung der ersten Silbe zu erreichende trochäische Dipodie dar. Folgt nun auf einen solchen Spondeus ein Iambus, so bildet die zweite Länge des Spondeus zusammen mit der folgenden Kürze des Iambus einen 3-zeitigen Takt:

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ brachykat. Tetrap. mit Iamben.
⏑́ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ brachykat. Dipodie mit Iamben.

Von einer Verbindung nach Art des ersten dieser beiden Verse weiss ich kein Beispiel, Verbindungen der zweiten Art (mit anlautender brachykatal. Dipodie) würden der Silbenform nach identisch sein mit einer solchen iambischen Reihe, welche mit einer Länge anlautet:

– ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́.

Es ist nun durchaus nicht unmöglich, dass die anlautende Länge mancher scheinbar iambischer Metra dem rhythmischen Werthe nach kein Auftakt, sondern ein vollständiger 3-zeitiger Takt ist. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich in dieser Weise die scheinbaren Iamben in der ersten Strophe des zweiten Perser-Chores auffasse v. 550 ff.:

στρ. Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως | βαρίδεσσι ποντίαις, κτλ.
ἀντ. νᾶες μὲν ἄγαγον, τοτοῖ,
νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ,
νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς | διὰ δ' Ἰαόνων χέρας.
∠ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠
∠ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠
∠ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ | ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠.

Das sind nicht Iamben, sondern Trochäen mit unterdrückter Senkung nach dem ersten schweren Takttheile, oder, nach der Terminologie der Metriker, trochäisch-iambische ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ. Der höchst gewichtvolle Nachdruck, der auf dem Anfange der Metra liegt (das dreimalige Ξέρξης und analog in der Antistrophe das dreimalige νᾶες) verstattet nicht, denselben als leichten iambischen Auftakt zu fassen: das wäre ganz gegen die Aeschyleische Manier, bei dem ohnehin ein so constant gewahrter langer iambischer Auftakt in den melischen Strophen unerhört ist. So fasste auch Th. Bergk (nach mündlicher Mittheilung) diese Verse auf. — Dieselben prokatalektischen Trochäen scheinen auch bei Euripides Helen. 192. 193 vorzukommen:

Ἑλλανίδες κόραι ∠ ∠, ∪ ∠ ∪ ∠
ναύτας Ἀχαιῶν ∠ ∠, ∪ ∠ ∠ (mit Brachykatalexis),

ebenso v. 229:

φεῦ φεῦ, τίς ἢ Φρυγῶν | ἢ τίς Ἑλλανίας ἀπὸ χθονός
∠ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ | ∠ ∪ ∠ | ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠

Das trochäische und iambische Metrum nach den Formen seiner Basen.

Es lässt sich die Theorie der vielgestaltigen iambischen und trochäischen Metrums sehr vereinfachen, wenn wir uns streng an die βάσεις des Metrums anhalten und auf diese die „quadripartita ratio metrorum“ Akatalexis, Katalexis, Prokatalexis und Dikatalexis anwenden. Die akatalektische, trochäische und iambische Basis ist der Ditrochäus und Diiambus

∠ ∪ ∠ ∪   ∪ ∠ ∪ ∠

Die katalektische Basis verliert die letzte Arsis

∠ ∪ ∠   ∪ ∠ ∠

Die prokatalektische Basis verliert die erste Arsis

∠ ∠ ∪   ∠ ∪ ∠

Die dikatalektische Basis verliert sowohl die letzte wie die erste Arsis

. –́ –́ –́ –́.

Βάσις	τροχαϊκή	ἰαμβική
ἀκατάληκτος	–́ ⏑ –́ ⏑	⏑ –́ ⏑ –́
καταληκτική	–́ ⏑ –́	⏑ –́ –́
προκατάληκτος	–́ –́ ⏑	–́ ⏑ –́
δικατάληκτος	–́ –́	–́ –́

Die synartetischen Trochäen und Iamben haben entweder lauter akatalektische Basen, oder sie nehmen im Schlusse die katalektische (die Trochäen auch die dikatalektische) Basis an:

–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ –́
–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ –́

Die asynartetischen Trochäen und Iamben nehmen nicht bloss die katalektische, sondern auch die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis an, ohne Rücksicht auf Inlaut oder Auslaut, nur dass die iambischen Metren die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis nicht am Anfange haben können, denn alsdann würden sie aufhören, ein iambisches (mit der Arsis anlautendes) Metrum zu sein.

Asynartetische Trochaica mit katalekt. Basis im Inlaut

–́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ |
–́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ |

Asynartetische Trochaica mit prokatalektischer Basis

–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ –́ ⏑
–́ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑

Asynartetische Trochaica mit dikatalektischer Basis

–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́
–́ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́

Asynartetische Iambica mit katalektischer Basis im Inlaut

⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ –́
⏑ –́ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́

Asynartetische Iambica mit prokatalektischer Basis

⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́
⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́

zugleich mit katalektischer und prokatalektischer Basis

⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́

Asynartetische Iambica mit dikatalektischer Basis

⏑ ⏑́ ⏑̆ ⏑́ | ⏑́ ⏑́

zugleich mit katalektischer und dikatalektischer Basis

⏑ ⏑́ ⏑́ | ⏑́ ⏑́

Iamben mit prokatalektischer (– ⏑ –) und dikatalektischer Basis (– –) heissen stets ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ; haben sie im Inlaut katalektische Basis (⏑ – –) mit akatalektischer und katalektischer verbunden, so heissen sie ἀσυνάρτητα μονοειδῆ.

II.

§ 44.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τετρασήμων ποδῶν.

Anapaesto-Dactylica.

Von den beiden Arten der ἀντιπαθῆ, welche die Metriker für das γένος τετράσημον statuiren, den anapästisch-daktylischen und den daktylisch-anapästischen Metra, vermögen wir die letzteren nicht nachzuweisen, obwohl sich eine, dem oben besprochenen Trochaeo-Iambicon analoge Verbindung eines brachykatalektischen Dactylicons mit einem folgenden Anapaesticon an sich recht gut als möglich denken liesse. Auch die anapästisch-daktylischen Asynarteten sind nicht häufig. Bildungen dieser Art ergeben sich nämlich, wenn die oben angeführten asynartetischen Daktylen durch anlautende Anakrusis erweitert werden. So würde dem Rhythmus des daktylischen Elegeions

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

durch Hinzufügung einer Anakrusis das anapästisch-daktylische ἀσυνάρτητον

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

entsprechen. Wir finden dasselbe als Anfang eines ungleichförmigen Metrons bei Pindar

Ol. 13, 17 ὧραι πολυάνθεμοι ἀρ|χαῖα σοφίσμαθ', ἅπαν δ' ‖ εὑρόντος ἔργον.

Zahlreicher als mit der anlautenden katalektischen Tripodie waren bei den asynartetischen Daktylen die mit der katalektischen Dipodie beginnenden Bildungen. Ihnen analog steht das anapästisch-daktylische Asynarteton

– –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

Nem. 6, 19 καὶ πεντάκις Ἰσθμοῖ στεφανωσάμενος.

Häufig werden bei den asynartetischen Daktylen katalektische Dipodien mehrmals hinter einander zu längeren Perioden wiederholt. Analog steht denselben als anapästisch-daktylisches Asynarteton die lang ausgedehnte oktametrische Periode Soph. Electr. 832

– –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ –́

εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων | εἰς Ἀίδαν ἐλπίδ' ὑποί|σεις, κατ' ἐμοῦ τακομένας | μᾶλλον ἐπεμβάσει.

Halten wir die rhythmische Bedeutung der asynartetischen Bildung fest, so werden wir die von den Alten sogenannten anapästisch-daktylischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* in derselben Weise als wesentlich identisch mit den anapästischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* zu fassen haben, wie oben die iambisch-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit den iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*. Wie berechtigt diese den Einblick in die metrische Bildung so sehr vereinfachende Auffassung ist, zeigt sich insbesondere an dem vorliegenden asynartetischen Hypermetron der Sophokleischen Elektra. Denn es ist wahrscheinlich nichts anderes als ein aus 4 Tetrapodien bestehendes anapästisches Hypermetron, in welchem für den ganzen Inlaut die Anakrusis der dipodischen Basen unterdrückt sind:

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́
– –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́, –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́, –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́, –́ ⏑ ⏑ –́ ⊔́ –́

Hiernach wird auch über die Messung des auslautenden *ἐπεμβάσει* kein Zweifel obwalten: die vorletzte Silbe muss gleich der vorletzten Silbe eines katal. anapästischen Hypermetrons eine den Ictus tragende 4-zeitige Länge sein.

Endlich gestaltet sich das katalektische anapästische Tetrametron durch Unterdrückung des leichten Taktheiles in der Mitte des Verses zu folgendem *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́

Alcm. 34 *καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα.*
Ibyc. 3 *φλεγέθων, ᾅπερ κατὰ νύκτα μακρὰν | σείρια παμφανόωντα.*

Wir schliessen diesen Abschnitt, indem wir nochmals die Identität der anapästisch-daktylischen und iambisch-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit den anapästischen und iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* hervorheben. Ist nämlich in einem anapästischen oder iambischen Metrum bloss der inlautende schwache Takttheil einer dipodischen Basis unterdrückt, so wird es *ἀσυνάρτητον μονοειδές* genannt; ist der anlautende schwache Takttheil einer dipodischen

Basis oder einer ganzen Reihe unterdrückt, so heisst es *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*.

§ 45.

Ueberblick der antiken Asynarteten-Theorie.

Wir lassen nunmehr im Zusammenhange die Tradition der Alten über die *μέτρα ἀσυνάρτητα* folgen.

Schol. Heph. p. 201. *Ἰστέον δὲ ὅτι ἀσυνάρτητα γίνεται τὰ πάντα ξδ΄. τὰ γὰρ ὀκτὼ μέτρα τοῖς ὀκτὼ μέτροις τουτέστιν ἑαυτοῖς ἐπιπλεκόμενα, τὰ ξδ΄ ταῦτα γίνεται.* Mar. Vict. p. 104 K. Cum metrorum principalium quae catholice excepto rhythmo paeonico recipienda sunt, octo genera censeantur, si quis ea octies multiplicet, octona metra octies multiplicata efficient differentias LXIIII. Et ut exemplo id apertius clareat: si quis iambicum aut iambico coniungat aut trochaico et deinceps ceteris i. e. dactylico, anapaestico, choriambico, antispastico et ionicis duobus, fient harum permixtionum differentiae octo. Pari ratione si sit trochaicum ceteris metris, ut supra de iambico diximus coniugatum, fient aliae differentiae octo. Ac deinceps si per omnia pedum genera similiter fiat ista coniugationis multiplicatio, non dubie clarum erit effici differentias LXIIII in omni octo metrorum principalium summa.

Zu Grunde gelegt sind die *μέτρα πρωτότυπα* mit Ausnahme des päonischen, „excepto rhythmo paeonico“, wie Marius ausdrücklich hinzufügt, also folgende acht: 1) *δακτυλικόν*, 2) *ἀναπαιστικόν*, 3) *τροχαϊκόν*, 4) *ἰαμβικόν*, 5) *χοριαμβικόν*, 6) *ἀντισπαστικόν*, 7) *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*, 8) *ἰωνικὸν ἀπ᾽ ἐλάσσονος*. Wir haben diese Prototypa nach der Anordnung des Heliodor mit dem *δακτυλικόν* beginnend aufgezählt, nur dass wir dem *τροχαϊκόν* vor dem *ἰαμβικόν* seinen Platz eingeräumt haben.

Ein jedes der 8 Prototypa soll also mit jedem der 8 Prototypa zu Einem *μέτρον* verbunden werden: das *δακτυλικόν* zunächst wiederum mit einem *δακτυλικόν*, dann mit einem *ἀναπαιστικόν*, dann mit einem *τροχαϊκόν*, dann mit einem *ἰαμβικόν*, dann mit einem *χοριαμβικόν*, dann mit einem *ἀντισπαστικόν*, dann mit einem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*, dann mit einem *ἰωνικὸν ἀπ᾽ ἐλάσσονος* verbunden. In gleicher Weise soll das *ἀναπαιστικόν* mit jedem der 8 Prototypa verbunden werden; dann das *τροχαϊκόν*, und so fort bis zum *ἰωνικὸν ἀπ᾽ ἐλάσσονος*. So erhalten wir in

der That 64 Arten von Metren, die — nach dem Schol. Heph. — die verschiedenen Kategorien der *μέτρα ἀσυνάρτητα* sind.

Der Scholiast theilt nun weitergehend die zu Grunde gelegten 8 Prototypa in 2 Klassen: *μέτρα τετράσημα* und *μέτρα ἑξάσημα*; die *τετράσημα* umfassen die Daktylen und Anapästen; die *ἑξάσημα* alle übrigen, auch die Trochäen und Iamben, die hier nach *τροχαϊκαὶ* und *ἰαμβικαὶ βάσεις ἑξάσημοι* gemessen werden. Er sagt:

> *ἀπὸ τῶν ἑξασήμων μὲν λς΄, ἑξάκις γὰρ τὰ ἓξ λς΄·*
> *τῶν δὲ τετρασήμων τέσσαρα·*
> *τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετά ἐστι κδ΄, ἃ καὶ αὐτά ἐστι τῶν ἀσυναρτήτων.*

So lautet die richtige handschriftliche Ueberlieferung, welche in den Gaisfordschen Ausgaben verkehrter Weise folgendermassen verändert ist:

> *τῶν δὲ τετρασήμων ἐστὶν κδ΄, καὶ τέσσαρα τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετα, ἃ καὶ αὐτὰ κτέ.*

Es ist diese Aenderung um so unbegreiflicher, als auch im weiteren Fortgange des Scholions noch einmal die Angabe gemacht wird: „*ἐπισύνθετα δὲ κδ΄*“, eine Angabe, welche Gaisford in völligem Widerspruch mit jener seiner Aenderung nicht angetastet hat. Durch Wiederherstellung des richtigen Textes werden wir nun mit folgender Classification der 64 *μέτρα ἀσυνάρτητα* bekannt:

1) *Μέτρα ἀσυνάρτητα*, welche aus der Combination der beiden *μέτρα τετράσημα* hervorgehen. Deren gibt es „*τέσσαρα*“, denn jedes *μέτρον τῶν τετρασήμων* wird mit jedem *μέτρον τῶν τετρασήμον* verbunden, also

1. *ἐκ δακτυλικοῦ μὴ τελείου ὄντος* 2. *ἐξ ἀναπαιστικοῦ μὴ τελείου ὄντος*	} *καὶ δακτυλικοῦ*
3. *ἐκ δακτυλικοῦ μὴ τελείου ὄντος* 4. *ἐξ ἀναπαιστικοῦ μὴ τελείου ὄντος*	} *καὶ ἀναπαιστικοῦ.*

Der Zusatz *μὴ τελείου ὄντος* ergiebt sich aus dem S. 340 erläuterten Schol. Heph.

2) *Μέτρα ἀσυνάρτητα*, welche aus der Combination der 6 *μέτρα ἑξάσημα* (einschliesslich der *τροχαϊκά* und *ἰαμβικά*) hervorgehen. Deren gibt es „36“, denn jedes der 6 *ἑξάσημα* wird in sechsfacher Weise mit jedem der 6 *ἑξάσημα* verbunden.

1. ἐκ τροχαϊκοῦ
2. ἐξ ἰαμβικοῦ
3. ἐκ χοριαμβικοῦ
4. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
5. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
6. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ τροχαϊκοῦ

7. ἐκ τροχαϊκοῦ
8. ἐξ ἰαμβικοῦ
9. ἐκ χοριαμβικοῦ
10. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
11. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
12. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἰαμβικοῦ

13. ἐκ τροχαϊκοῦ
14. ἐξ ἰαμβικοῦ
15. ἐκ χοριαμβικοῦ
16. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ χοριαμβικοῦ

19. ἐκ τροχαϊκοῦ
20. ἐξ ἰαμβικοῦ
21. ἐκ χοριαμβικοῦ
22. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
23. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
24. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἀντισπαστ.

25. ἐκ τροχαϊκοῦ
26. ἐξ ἰαμβικοῦ
27. ἐκ χοριαμβικοῦ
28. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
29. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
30. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλ.

31. ἐκ τροχαϊκοῦ
32. ἐξ ἰαμβικοῦ
33. ἐκ χοριαμβικοῦ
34. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
35. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
36. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἰων. ἀπὸ μείζ.

3) Eine dritte Klasse bilden die sogenannten *Ἐπισύνθετα*, deren es, wie der Schol. sagt, 24 gibt. Dem Schol. zufolge entstehen sie, wenn man jedes der beiden *μέτρα τετράσημα* (Daktylen und Anapästen) mit jedem der 6 *ἑξάσημα* (Trochäen, Iamben, Choriamben, Antispaste, Ionici a maiore, Ionici a minore) und umgekehrt jedes der 6 *ἑξάσημα* mit jedem der beiden *εἴδη* des *γένος τῶν τετρασήμων ποδῶν*, dem *δακτυλικὸν* und dem *ἀναπαι-*

στικόν combinirt. So ergeben sich 24 Combinationen, deren jede ἀσυνάρτητον ἐπισύνθετον genannt wird, auch wenn das erste Kolon ein akatalektisches ist.

1. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
2. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ
3. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
4. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
5. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
6. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.

7. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
8. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ
9. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
10. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
11. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
12. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.

13. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ δακτυλικοῦ
14. ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
15. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
16. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ δακτυλικοῦ
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ δακτυλικοῦ.

19. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
20. ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
21. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
22. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
23. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ ἀναπαιστικοῦ
24. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἀναπαιστικοῦ.

Zu dieser Eintheilung der Asynarteten fügt der Schol. Heph. a. a. O. eine zweite, noch weiter ins Einzelne eingehende Eintheilung hinzu:

Ἔτι καὶ θάτερον τρόπον τούτων

μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ· μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἷον τὸ ἐλεγειακόν.

ὁμοιοειδῆ δὲ ὀκτώ· οἷον ὅταν τὰ ἰαμβικὰ μὴ τέλεια ὄντα χοριαμβικοῖς ἢ ἀντισπαστικοῖς ἐπιφέρηται ἢ τροχαϊκὰ ἰωνικοῖς, ἢ ἐναλλάξ.

ἐπισύνθετα δὲ κδ'.

ἀντιπαθῆ κδ', ὧν

τὰ μὲν τῆς πρώτης ἀντιπαθείας ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ·

<τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.>

Von diesen 4 Klassen sind uns die an dritter Stelle genannten 24 ἐπισύνθετα bereits aus der vorhergehenden Eintheilung bekannt. Die drei übrigen Klassen, die μονοειδῆ, ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ fallen also mit denjenigen Asynarteten zusammen, welche

oben als *ἀσυνάρτητα ἐκ τετρασήμων* und *ἀσυνάρτητα ἐξ ἑξασήμων* bezeichnet wurden. Unter ihnen sind die 8 *ὁμοιοειδῆ* am leichtesten zu verstehen, denn der Scholiast hat in der von ihm gegebenen Definition der *ὁμοιοειδῆ* die 8 Formen derselben durch Angabe der Bestandtheile im Einzelnen vollständig aufgeführt:

1. Choriamben und Iamben
2. Antispasten und Iamben
3. Ionici a mai. und Trochäen
4. Ionici a min. und Trochäen

oder umgekehrt, d. i.

5. Iamben und Choriamben
6. Iamben und Antispasten
7. Trochäen und Ionici a mai.
8. Trochäen und Ionici a min.

Diese Zusammensetzungen kommen auch unter den nicht asynartetischen Prototypa vor p. 43, wo sie ebenfalls wie hier mit dem Namen *ὁμοιοειδῆ* bezeichnet werden, nämlich

1. *χοριαμβικὸν ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικὰς* (sc. *διποδίας*) Heph. c. 9.
2. *ἀντισπαστικὸν ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικάς* Heph. c. 10.
3. *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος ἐπίμικτον πρὸς τὰς τροχαϊκάς* Heph. c. 11.
4. *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος ἐπίμικτον πρὸς τροχαϊκὰς διποδίας* Heph. c. 12.

Dass in unserer Stelle jedes dieser 4 Metra doppelt gezählt ist, je nachdem von seinen Bestandtheilen bald der eine, bald der andere voransteht (z. B. entweder Choriamben und Iamben, oder Iamben und Choriamben), begründet keinen Unterschied zwischen den asynartetischen und den nicht asynartetischen *ὁμοιοειδῆ*. Den wirklichen Unterschied bezeichnet der Schol. Heph. durch den bei den asynartetischen *ὁμοιοειδῆ* gebrauchten Zusatz „*μὴ τέλεια ὄντα*“. Ein nicht asynartetisches *ὁμοιοειδές* hat im Inlaute stets vollständige Dipodien, z. B. das *χοριαμβικόν*

ἐκ ποταμοῦ | 'πανέρχομαι | πάντα φέρουσ|α λαμπρά.

Der Begriff des asynartetischen *ὁμοιοειδές* besteht darin, dass im Inlaute desselben eine unvollständige Dipodie enthalten ist, z. B.

ὄλβιε γαμ|βρέ, σοὶ μὲν | δὴ γάμος ὡς | ἄραο.

Oder: ist das erste Kolon eines *μέτρον ὁμοιοειδές* ein akatalektisches, so ist dieses ein nicht asynartetisches *ὁμοιοειδές*; ist das erste Kolon ein katalektisches, so ist das *ὁμοιοειδές* ein *ἀσύναρτητον*.

Hiermit hat sich nun zugleich die Bedeutung der 8 *μονοειδῆ ἀσυνάρτητα* ergeben. Die asynartetischen *μονοειδῆ* sind dasselbe

wie die unter den Prototypa behandelten nichtasynartetischen *μονοειδῆ* oder *καθαρά*, nur mit dem Unterschiede, dass im Inlaute des *μονοειδὲς ἀσυνάρτητον* ein *μὴ τέλειον μέρος* vorkommt. Dies drückt der Scholiast dadurch aus, dass er als das Musterbeispiel der *μονοειδῆ ἀσυνάρτητα* das *δακτυλικὸν ἐλεγειακόν* anführt, dessen erstes Kolon eine katalektische Tripodie ist.

Auf die 24 *ἐπισύνθετα* lässt der Scholiast die Erwähnung der 24 *ἀντιπαθῆ* als letzte Asynartetenklasse folgen. Dieselbe zerfällt in 2 engere Kategorien; die hierüber handelnde Stelle unsers Scholions ist unvollständig überliefert, denn sie nennt nur die erste Kategorie: *ἀντιπαθῆ κδ', ὧν τὰ μὲν (τῆς) πρώτης ἀντιπαθείας*; es fehlen die Worte *τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*. Wir lernen dies aus dem Scholion zu Hephaest. p. 208, welches im Cod. Saibant. folgendermassen lautet:

> *πρώτην ἀντιπάθειαν λέγει τὴν ἐν τοῖς ἁπλοῖς ποσὶ τουτέστι τοῖς δισυλλάβοις καὶ τρισυλλάβοις ἐναντιότητα. δευτέραν δὲ ἀντιπάθειαν τὴν ἐν τοῖς συνθέτοις, λέγω δὴ τὴν ἐν τοῖς τετρασυλλάβοις.*

Hiernach sind *ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* diejenigen von den 24 *ἀντιπαθῆ*, deren Bestandtheile aus 2- und 3-silbigen Versfüssen, d. i. aus Trochäen, Iamben, Daktylen, Anapästen bestehen. Solcher *ἀντιπαθῆ* gibt es 4, nämlich

1. *ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ*
2. *ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ*
3. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰαμβικοῦ*
4. *ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ.*

Ἀντιπαθὲς τῆς πρώτης ἀντιπαθείας ist also ein solches Metrum, dessen Kola demselben *γένος μετρικόν* (dem dreizeitigen oder vierzeitigen), aber verschiedenen *εἴδη* desselben *γένος* angehören. Die Verschiedenheit der *εἴδη* ein und desselben Metrums ist es ja eben, was bei den Metrikern die *ἀντιπάθεια* heisst.

Alle übrigen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* sind *ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* — es sind ihrer im Ganzen 20.

1. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ χοριαμβικοῦ*
2. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ*
3. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος*
4. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος*
5. *ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ*
6. *ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος*
7. *ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος*
8. *ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος*
9. *ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος*
10. *ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ ἐλάσσονος καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.*

11. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
12. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
13. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ τροχαϊκοῦ
14. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ τροχαϊκοῦ
15. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
16. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ χοριαμβικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ χοριαμβικοῦ
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ ἀντισπαστικοῦ
19. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἀντισπαστικοῦ
20. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος.

§ 46.

Die Asynarteten nach der Auffassung R. Bentleys.

Wohl nur die Art und Weise, in der in der zweiten Auflage die Heliodorische Classification der Metra als colorirte Tabelle ausgeführt war, ist der Grund, dass diese unbeachtet geblieben ist und dass man insonderheit lieber die verkehrte Asynarteten-Definition Bentleys beibehalten hat, mit Ausnahme meines Mitarbeiters Professor Gleditsch, der in seiner Metrik der Griechen und Römer 1885 abweichend von Christ die historisch überlieferte Auffassung der Asynarteten zu vertreten keine Scheu trägt. Bentley in seiner Horaz-Ausgabe sagt ad epod. 11: „Pessimum hic flagitium fecit, alioqui de Flacco bene meritus, doctissimus Lambinus. Cum enim antea ubique sic versus hi ederentur,

Petti nihil me, sicut antea, iuvat
scribere versiculos, amore percu'sum gravi:

et similiter in Epodo XIII

Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres
nivesque deducunt Iovem, nunc mare nunc siluae;

primus ille, partim, ut ait, Buchanani auctoritate motus, partim codices quosdam antiquissimos secutus alternum quemque versum in binos divisit hoc modo,

scribere versiculos,
amore perculsum gravi,

et

nivesqve deducunt Iovem,
nunc mare, nunc siluae.

Et deinceps idem mos in omnibus fere editionibus obtinuit, Dauniis, opinor, Musis prae dolore lacrimantibus. De re ipsa mox videbimus: at quod codices hic nobis obtrudit bonus Lambinus, cras credo, hodie nihil. Cur enim codices quosdam hic universe memorat male titubans et falsi conscius? cur non singu-

latim, ut solet, vel Vaticanum, vel Faërni, vel alium nominat? certe in omnibus nostris alternus ille versus unicus est, non geminus: atque ita omnes praeter Lambinum in suis repererunt; ita exhibent Loescherus et editio princeps Veneta; ita denique Grammatici veteres citant, et Scholiastae confirmant. Rubrica codicum Leidensis et Graeviani sic habet: I. Ternarius Iambus, II. Quadratus compositus a dactylo in Iambum. Similiter fere Acron: Metrun primo versu ternarium Iambicum. Secundus ex penthemimeri dactylica et iambica. Alii dicunt esse ternarium iambicum, et II. quadratum a dactylo et Iambico. Eorundem et Reginensis Rubrica ad Epod. XIII. I. Senarius Epicus. II. Quadratus a Iambo in Dactylon. At Rubrica Reginensis ad Epodon hunc XI. paullo diversa est: Metrum primo versu Iambicus Ternarius, secundus e longa Iambicus scanditur ita,

Scribere | versicu los | amo|re per|culsum | gravi.

Ubi pro e longa iambicus, quod nullum sensum habet, corrigendum Elegoiambicus, ut Cruquius in suis invenit, compositus nempe et Elegiaco versu et Iambico. Elegiambum, et vicissim Iambelegum habes apud Marium Victorinum p. 2592. *Ἰαμβέλεγον* apud Hephaestionem p. 51. Porro quid in alteris Rubricis et Acrone Quadratus sibi velit, non omnes, opinor, sciunt. Equidem corruptum esse, dico ex Graeco vocabulo per Latinos librarios vitiose scripto, *ἀσυνάρτητος*. Cruquius enim in Blandiniis suis *συναρτητῶς* reperit, sibi minime intellectum. Sed et illic et hic *ἀσυνάρτητος* reponendum est; quod, quid sit, et totum simul huius Epodi artificium, iam tibi elucidabo. Sub primis Poeticae artis initiis simplice pede versus decurrebant, Heroicus dactylo, Trochaicus et Iambicus uterque suo; nisi ubi pes omnibus illis cognatus Spondeus, interponebatur, quo versus, ut Noster ait, tardior paulo graviorque ad aures veniret. Postea, ut varietatis gratiam aucuparentur, cola quaedam sive partes Heroici versus cum colis Trochaici generis vel Iambici, et vicissim, in unum versum miscebant; unde magnus novorum versuum numerus illico nascebatur: quos Graeci magistri *ἀσυναρτήτους*, hoc est, inconnexos vocabant; quia alterum colon altero diversi generis connecti et coagmentari non potest, utcumque uno versiculo utrumque sit conclusum. Horum *ἀσυναρτήτων* numerum ad LXIV usque exsurgere narrant Scholiastes Hephaestionis p. 52 et Marius Victorinus p. 2552. Parens autem et inventor horum erat Archilochus. *Πρῶτος ἀσυναρτήτοις Ἀρχίλοχος κέχρη-*

ται, ait Hephaestion p. 48. Primus inconnexis versibus Archilochus usus est: ubi et diversa eorum genera profert; quorum ea tantum hic memorabo, quae Flaccus imitatus est. Unum ergo ait constare *ἐκ δακτυλικῆς τετραποδίας καὶ τοῦ ἰθυφαλλικοῦ*, hoc est, prius colon esse tetrametrum Heroicum, posterius tres Trochaeos: quale illud Archilochi:

Οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα | κάρφεται γὰρ ἤδη,

quod semel duntaxat Flaccus expressit, Carm. I, 4:

Solvitur acris hiems grata vice | veris et Favoni.

Ubi iterum Cruquius ex Blandiniis suis profert *συναρτητῶς* pro *ἀσυνάρτητος*; atque idem inepte ex duobus colis duos versus constituit in hunc modum:

Solvitur acris hiems grata vice
veris et Favoni:

eodem plane errore, quo in hisce Epodis peccavit Lambinus. Ea enim *ἀσυναρτήτων* ratio ipsa et definitio est, ut *δύο κῶλα ἀνθ' ἑνὸς μόνου παραλαμβάνωνται στίχου*, duo cola pro unico versu accipiantur: pag. 48. Alterum Archilochi *ἀσυνάρτητον* (p. 51) constabat *ἐκ δακτυλικοῦ πενθημιμεροῦς, καὶ ἰαμβικοῦ διμέτρου ἀκαταλήκτου*, sive prius colon erat pars Elegiaci, posterius pars Iambici; quale illud

Ἀλλά μ' ὁ λυσιμελὴς | ὦ 'ταῖρε δάμναται πόθος.

Et ad hoc exemplum semel tantum decurrit Horatius in hoc ipso Epodo XI:

Scribere versiculos | amore perculsum gravi.

Tertium autem Asynarteti genus, quale nullum ex Archilocho profert Hephaestion, est illud Epodi XIII; ubi ordine inverso pars Iambici praecedit, et pars Elegiaci subsequitur; tamquam si scriberes:

Ὦ 'ταῖρε δάμναται πόθος | ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής.
Nivesque deducunt Iovem | nunc mare nunc silüae.
Occasionem de die | dumque virent genua.

Utrum autem hoc invenerit Horatius, an ex Archilocho acceperit, nescias hodies; quandoquidem huius opera ad nostram aetatem non perennaverunt. Si Attilio Fortunatiano credis, Horatii inventum est; sic enim ait p. 2684: Omnia metra variantur — aut permutatione, tamquam

„Occasionem de die | dumque virent genua.“

Nam cum Archilochus Heroi partem priorem cum Iambici priore

parte composuerit, ita ut antecederet Heroum, in hunc modum: Scribere versiculos | amore percussum gravi: Horatius immutavit, ut antecederet Iambici pars, sequeretur Heroi sic:

Occasionem de die | dumque virent genua.

Eadem fere habes apud eundem p. 2699. Tamen, opinor, Horatio ipsi de se potior fides habenda est; qui clare negat, se ullius carminis modos immutasse, Epist. II, 19:

Parios ego primus Iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.
Ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,
quod timui mutare modos et carminis artem.

Et certe hunc ipsum versum Archilochium vocat Diomedes p. 515 et Scholiastes Blandinius de metris apud Cruquium in fine libri. Sed utcumque hoc fuerit: utrumque Epodon, et hunc XI, et alterum XIII, alternos versus ἀσυναρτήτους habere, ex duobus colis constantes; atque ea cola intra unum versiculum concludenda esse, non, ut Lambinus voluit, in binos dissecanda, iam certo, puto, compertum tibi est, ex iis quae modo attulimus. Atque illis concinunt omnes ubique Grammatici, quotiescumque de his metris agunt, ut Diomedes p. 511 et 528; Marius Victorinus p. 2549, 2619, 2622 et Attilius Fortunatianus p. 2706. Sic et auctor Carminis de Pasiphaë (apud Blandinium de metris scriptorem, et Pithoeum) quo omnia Horatiana metra eleganter complexus est, singulis versibus singula asynarteta exhibuit: Cecropides iuvenis | quem perculit fractum manu, filo resolvens Cnossiae | tristia tecta domus. Denique disertissimus ille de metris scriptor, Terentianus Maurus, in ipso fine operis, ex duobus colis unum versum fieri, bis clare testatur; cuius locum, ob singularem viri auctoritatem et elegantiam, integrum hic subiciam ubi de Flacco loquitur:

Nec non trimetro talem Epodum comparat.
Pentametri partem dactylicam subicit,
atque dimetron ad hoc; | unumque versum reddidit:
Petti, nihil me, sicut antea, iuvat
scribere versiculos | amore perculsum gravi.
Semelque et istud functus est.

Idemque Epodon non trimetro reddidit:

Sed versum heroum voluit praemittere totum,
dein trimetrum conlocat | commaque dactylicum.

Et hic, ut ante, versus unus, ut foret:

Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres
nivesque deducunt Iovem | nunc mare nunc silüae.

Quid ergo? iamne vides, in quanta harum rerum ignoratione versati sint, qui per integrum iam saeculum, duce Lambino, editiones suas hoc emblemate dehonestarunt. Nam quod arguit optimus Torrentius; si unico versu duo cola illa concludantur, inverecunde nimis Flaccum nunc brevem syllabam produxisse, nunc vocalem ante vocalem abiecisse, ut in illis:

Arguit et latere | petitus imo spiritus.
Fervidiore mero | arcana promorat loco.
Levare diris pectora | sollicitudinibus,

in eo ostendit se versus ἀσυναρτήτου indolem non omnino percepisse. Diserte enim docet Hephaestion, optimus metrorum auctor, syllabam ultimam prioris coli perinde esse communem, ac si integrum Hexametrum vel Iambicum clauderet: unde et Archilochum ait in illo, de quo iam egimus, Asynarteto:

Οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα | κάρφεται γὰρ ἤδη,

etiam Creticum pedem διὰ τὴν ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον pro dactylo posuisse, ut in hoc:

Καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους | οἷος ἦν ἐφ' ἥβης.

Vides tamen nihilominus, tam haec cola apud Archilochum, quam illa apud Flaccum, in unum versum evalescere.

Der berühmte engelländische Kritiker macht sich hier um die Wissenschaft der antiken Metrik dadurch sehr verdient, dass er die bis dahin unbekannte Thatsache aufdeckt: bei Archilochus und seinem Nachahmer Horaz gibt es bestimmte Arten von Versen, die noch nicht von dem Gesetze beherrscht werden, dass im Inlaute nur an bestimmten Stellen die συλλαβὴ ἀδιάφορος und der Hiatus gestattet ist. Einer dieser Verse ist nach Hephaestion ein μέτρον ἀσυνάρτητον. Aber damit ist nicht gesagt, dass, wie Bentley will, alle diese Verse, in welchen die genannten beiden Eigenthümlichkeiten der Prosodie vorkommen, ἀσυνάρτητα zu nennen seien. Vielmehr bezieht sich dieser Ausdruck auf die Zusammensetzung aus bestimmten metrischen Elementen, nicht auf prosodische Eigenheiten. Die von Hephaestion im Encheiridion gegebene Definition ist unleugbar zweideutig. Die Scholien machen die Sache verständlicher. In den grösseren metrischen Werken wird Hephaestion die Lehre von den Asyn-

arteten klarer und eingehender dargestellt haben; dorther scheint entlehnt zu sein, was die Scholien über die 4 Arten der *ἀσυνάρτητα μέτρα* angegeben: 1. *μονοειδῆ*, 2. *ὁμοιοειδῆ*, 3. *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην, κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν*, 4. *ἐπισύνθετα*, Ausdrücke, welche Hephaestion beiläufig auch im Encheiridion namhaft macht.

Der einzige Weg, der uns über Hephaestions *ἀσυνάρτητα* zur Klarheit bringt, ist der, dass wir die sämmtlichen von Hephaestion aufgeführten *ἀσυνάρτητα* ihrer metrischen Bildung nach eingehend mit einander vergleichen: was haben sie Gemeinsames?*)

Ἀσυνάρτητα μέτρα.

Α. Μονοειδῆ.

η′ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ *ἐλεγεῖον (δικατάληκτον)*

ιε′ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ | – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ *ἰαμβικὸν δικατάληκτον*

ις′ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   –́ *τροχαϊκὸν (δικατάληκτον)*

ια′ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ *τροχαϊκὸν προκατάληκτον*

Β. Ὁμοιοειδῆ.

ιδ′ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ – *ἀντισπαστικὸν δικατάληκτον*

ιζ′ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ *χοριαμβικὸν (δικατάληκτον)*

Γ, α. Ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν.

ϑ′ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

ι′ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

ια′ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ – | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Γ, β. Ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν.

ιβ′ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

ιγ′ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Δ. Ἐπισύνθετα.

α′ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –

β′ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏒ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –

γ′ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

δ′ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | – –́ ⏑ –́ –

ε′ – –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

ς′ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | – –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

ζ′ – –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | – –́ ⏑ –́ ⏑

---

*) Die zum Theil wohl erst durch Heliodor zur vollen Ausbildung gelangte Lehre der Alten von den Asynarteten ist zuerst zusammengestellt in meinem Aufsatze über die Asynarteten Philologus 1861 und muss ich das dort Gesagte auch jetzt in seinem ganzen Umfange festhalten, indem jeder Erfahrene das, was der blossen theoretischen Speculation des Heliodor angehört, von

Hephaestions Encheiridion zählt im Ganzen 17 *μέτρα ἀσυνάρτητα* auf: 4 *μονοειδῆ*, 2 *ὁμοιοειδῆ*, 3 *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν*, 2 *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν*, 7 *ἐπισύνθετα*. Unter diesen 17 Asynarteta befindet sich nur ein einziges, *Δα'*, welchem in seiner zweiten Form die Bentleysche Definition entspricht. Den 16 übrigen entspricht sie nicht. Es ist misslich von einem einzigen die Definition auf die übrigen 16 zu übertragen. Die Namen der Asynarteten-Klassen hat zum Theil Hephaestion selber für seine Beispiele angegeben. Es ergibt sich sofort, dass jede Asynarteten-Klasse ihre besondere Definition verlangt. Für das *ἀσυνάρτητον μονοειδές, ὁμοιοειδές, ἀντιπαθές* würde den von Heph. gegebenen Beispielen zufolge die Definition gelten: Es ist ein *μέτρον*, welches mit inlautender Katalexis gebildet ist. Auf das *ἀσυνάρτητον ἐπισύνθετον* scheint diese Definition nicht passen zu wollen. Es ist ein *μέτρον δίκωλον* oder *τρίκωλον*, dessen *κῶλα* verschiedenen *μέτρα πρωτότυπα* angehören. Allen Asynarteten-Klassen würde folgende Definition gemeinsam sein: Asynarteton heisst ein Metron, welches sich nicht von Anfang an fortlaufend der legitimen Messung *κατὰ πόδα* oder *κατὰ διποδίαν* anbequemt. Dies wird es sein, was wir als Hephaestions Definition p. 47 festzuhalten haben: *Γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου.* Der Scholiast p. 201 fügt zu *μηδὲ ἕνωσιν* die Erklärung hinzu: *Ὡς τὰ ἐλεγεῖα. Τὸ γὰρ πρῶτον μέρος τοῦ ἐλεγείου πρὸς τὸ δεύτερον οὐχ ἥνωται ἐν τῷ μέτρῳ, οἷον μὴ κοινωνίαν ἔχοντα, ἀλλὰ ἀσυνάρτητα ὄντα. διὸ ἀσυνάρτητα καὶ τὰ ἐλεγεῖα λέγει.* Das ist nicht misszuverstehen. Aber dass zwischen den beiden Kola ein Hiatus oder eine Syllaba anceps stattfände, davon steht hier kein Wort. Wohl aber, dass zwischen den beiden Kola eine inlautende Katalexis wie im daktylischen Elegeion vorkomme. Mit Hülfe des Scholiasten kann Hephaestions Definition der *ἀσυνάρτητα* unmöglich anders als wir es annehmen verstanden werden.

---

dem praktisch Wirklichen sofort unterscheidet; Christ S. 127 der zweiten Aufl. seiner Metrik sagt freilich: „Diese ganze Lehre des Heliodor, die Westphal wieder in unverdiente Ehren einzusetzen suchte, ist eine Ausgeburt rein theoretischer Speculation, die obendrein auf unvollständiger Grundlage aufgebaut ist."

§ 47.

Dactylo-trochäische *μέτρα μικτά* (Logaöden).

Die trochäisch-daktylischen *μέτρα μικτά* nach der Tradition der Metriker können entweder mehrere oder nur einen mit Trochäen und Iamben gemischten Dactylus oder Anapäst enthalten. Sie führen hiernach wenigstens bei den uns vorliegenden Metrikern eine durchaus verschiedene Nomenclatur.

I.

Μικτά mit zwei oder mehreren Daktylen oder Anapästen

heissen, wenn diese Takte den Anlaut des Metrums bilden, daktylische oder anapästische Logaöden, *λογαοιδικὰ δακτυλικά* und *λογαοιδικὰ ἀναπαιστικά* Hephaest. p. 25. 29.

Im daktylischen Logaödikon ist zwei oder mehreren Daktylen, wie Haphaestion p. 25 sagt, eine trochäische Dipodie hinzugefügt, z. B. im sogenannten logaödischen *Ἀλκαϊκόν*

⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏑̄

καί τις ἐπ' ἐσχατιαῖσιν οἴκεις

oder im logaödischen *Πραξίλλειον*

⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑, – ⏑̄

ὠ̃ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα,
παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἔνερθε νύμφα.

Das erste können wir nach der Zahl seiner Einzeltakte eine daktylisch-logaödische Tetrapodie, das zweite eine Pentapodie nennen.

Im anapästischen Logaödikon kann an Stelle des anlautenden Anapästes auch ein Spondeus oder Iambus stehen, die Apothesis ist wie bei den ungemischten Anapästen gewöhnlich katalektisch (Hephästion führt dies als die einzige Form des anapästischen Logaödikons an). So z. B. das aus 4 Anapästen und einem katalektischen Diiambus bestehende *Ἀρχεβούλειον*, welches wir nach der Zahl seiner Einzeltakte als katalektische Hexapodie bezeichnen können.

⏑
⏑̄⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́

Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ' ἀείδειν.
Νύμφα, σὺ μὲν ἀστερίαν ὑφ' ἅμαξαν ἤδη.
Φιλωτέρα ἄρτι γὰρ ἁ Σικελὰ μὲν Ἔννα.

Nach Aristides p. 50 *τὰ μὲν αὐτῶν* (d. i. *τῶν μέτρων*) *ἐξ ὁλοκλήρων ἄρχεται τῶν ποδῶν ὧν τὰς ἐπωνυμίας ἔχει τὰ δὲ ἐξ*

ἐλαττόνων ὡς τὰ λογαοιδικά scheint auch ein aus einem anlautenden Trochäus und darauf folgenden Dactylus gemischtes Metrum den Namen *λογαοιδικὸν δακτυλικόν* zu führen, z. B.

‒ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ‒;

aber nach Hephästion p. 24 wird ein solches Metrum *δακτυλικὸν αἰολικόν* genannt, weil sich vor allen die äolischen Dichter wie Alcäus dieser Bildung bedienen. Es ist nun gleich hier auf eine weiter unten näher zu erläuternde Thatsache hinzuweisen, dass in allen gemischten Daktylen und Trochäen, welche an erster Stelle einen Trochäus, an zweiter Stelle einen Dactylus haben, den anlautenden Trochäus willkürlich mit dem Spondeus und mit dem Iambus, bei den äolischen Dichtern auch mit einer Doppelkürze vertauschen können. Wir können diesen freien anlautenden Tact durch ⏒ ⏑ bezeichnen. So ist es nun auch mit den äolischen Dactylica, von denen Hephästion c. 7. 8 folgende Beispiele anführt:

⏒ ⏓ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ⏒

θυρωρῷ πόδες ἐπτορόγυιοι,
τὰ δὲ σάμβαλα πεντεβόηα
πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν.

⏒ ⏓ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ⏓

ἔρος δ' αὖτε μ' ὁ λυσιμελὴς δονεῖ
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.
Ἄτθί, σοὶ δ' ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότῃ.

⏒ ⏓ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ⏒

τέῳ σ', ὦ φίλε γαμβρέ, καλῶς εἰκάσδω:
ὄρπακι βραδινῷ σε μάλιστ' εἰκάσδω.

⏒ ⏓ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ⏒

κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέσσαι,
εἰ χρὴ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἐμοὶ γεγενῆσθαι.

Auch im Auslaute kommt hier ein Dactylus (mit schliessender *συλλαβὴ ἀδιάφορος*) vor, wie wir bereits früher gesehen haben.

Spätere Metriker, wie Tricha p. 279 und schol. Av. 629, reden auch von einem *ἀναπαιστικὸν αἰολικόν*, doch ist dies nichts als eine die Analogie des *δακτυλικὸν αἰολικόν* in ungeschickter Weise ausdehnende Spielerei.

II.

Μικτά mit Einem Dactylus oder Anapästen.

Wir wollen diese Reihen zunächst monodaktylische und monanapästische *μικτά* nennen. Ein monodaktylisches *κῶλον μικτόν*

kann seinen Dactylus entweder an erster oder zweiter oder dritter Stelle haben, während die übrigen Stellen durch Trochäen ausgedrückt werden. Ist eine solche Reihe im Auslaute durch eine in der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* bestehende Anakrusis erläutert, so stellt sich dieselbe als monanapästisches *μικτόν* dar, welches seinen Anapäst entweder an zweiter, dritter oder an vierter Stelle hat. Als Beispiel möge die akatalektische Tetrapodie dienen:

Monodaktylische Tetrapodie:	1	2	3	4	Monanapästische Tetrapodie:	1	2	3	4
Nr. 1.	– ⏑ ⏑,	– ⏑,	– ⏑,	– ⏒	Nr. 4.	⏒ –,	⏑ ⏑ –,	⏑ –,	⏑ –
Nr. 2.	– ⏑,	– ⏑⏑,	– ⏑,	– ⏒	Nr. 5.	⏒ –,	⏑ –,	⏑⏑ –,	⏑ –
Nr. 3.	– ⏑,	– ⏒,	– ⏑⏑,	– ⏒	Nr. 6.	⏒ –,	⏑ –,	⏒ –,	⏑⏑ –

An derselben Stelle, an welcher im *τροχαϊκόν* und *ἰαμβικόν καθαρόν* der Spondeus statt des Trochäus und Iambus gestattet ist, an eben derselben Stelle kann auch in diesen gemischten Reihen der Iambus und Trochäus gegen einen Spondeus vertauscht werden, also jeder anlautende Iambus (in Nr. 4. 5. 6), so wie der zweite Trochäus in Nr. 3 und der dritte Iambus in Nr. 6, wie wir dies in den vorstehenden Schemata durch eine über die Kürze gesetzte Länge angedeutet haben. Bisher hat sich die Auffassung der Metriker wenigstens in den Hauptpunkten überall in schöner Uebereinstimmung der rhythmischen Beschaffenheit gezeigt, für die vorliegende Mischung aber ist dies anders. Statt hier nämlich Trochäen und einen Dactylus, oder Iamben und einen Anapäst zu erblicken, fassen sie vielmehr diese Reihen als Combination von Trochäen oder Iamben mit einem *ποὺς τετρασύλλαβος* des von ihnen sogenannten *γένος ἑξάσημον* auf: eines Ionicus a minore, oder eines Ionicus a maiore, oder eines Choriamben, oder auch nach der späteren Theorie des Heliodor eines Antispast. Wir beginnen mit ihrer Auffassung der anakrusischen Formen.

1. Monanapästische *μικτά*.

Diese sollen nach der übereinstimmenden Tradition aller unserer alten Metriker Mischungen aus einem Ionicus a maiore oder a minore und einer trochäischen oder iambischen Dipodie sein. Hat nämlich z. B. in den oben mit 4. 5. 6 bezeichneten monanapästischen *μικτά* die dort verstattete *συλλαβὴ ἀδιάφορος* die Form der Länge, so kommt das vierte dem äusseren Silbenschema nach mit einem taktwechselnden *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* oder, wie es Hephästion nennt, mit einem *ἀπὸ μείζονος ἰωνικὸν ἐπίμικτον*

πρὸς τροχαϊκόν überein; das fünfte stellt sich dem Auge als eine iambische Dipodie mit einem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*, das sechste als eine iambische Dipodie mit einem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* dar:

4. – –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́	5. – –́, ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́	6. – –́, ⏑ –́, – –́, ⏑ ⏑ –́
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –	– – ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | –	– – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | –
ἰωνικ. ἀπὸ μείζονος μικτόν.	*ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*	*ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*

Die monanapästischen *μικτά* mit den Anapästen an zweiter Stelle heissen hiernach *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος μικτά* und werden zusammen mit den taktwechselnden Ionica a maiore behandelt; die monanapästischen *μικτά* mit den Anapästen an dritter und vierter Stelle heissen *ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος* und *ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος*, mit einem präfigirten *ἐπί*, weil hier scheinbar einem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* oder *ἀπὸ μείζονος* ein heterogenes (diiambisches) Element folgt.

Es hat nun aber der erste Fuss in No. 4 und der dritte Fuss in No. 6 nicht immer einen Spondeus, sondern eben so häufig einen Iambus; dann lassen sich diese Reihen nicht in einen Ionicus a maiore und Ditrochäus oder in einen Diiambus und Ionicus a minore abtheilen, sondern sie zerfallen, wenn man nach *πόδες τετρασύλλαβοι* messen will, in einen zweiten Päon und Ditrochäus oder in einen Diiambus und zweiten Päon:

4. ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́	6. – –́, ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́
⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –	– – ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏑ | –

und es haben alsdann diese monanapästischen *μικτά* mit Ionica a maiore keine Aehnlichkeit des Silbenschemas. Aber die Metriker wussten eine Auskunft zu ermitteln und auch hier die ionische Messung festzuhalten; wie nämlich nach ihrer Auffassung in den taktwechselnden *ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος μικτά* der sechszeitige Ionicus a minore mit dem fünfzeitigen *παίων τρίτος* ⏑ ⏑ – ⏑ vertauscht wird, so stellen sie den Grundsatz auf, dass der Ionicus a maiore bei seiner Mischung mit anderen Takten auch mit dem fünfzeitigen *παίων δεύτερος* ⏑ – ⏑ ⏑ vertauscht werden könne. Nach ihrer Doctrin kann also der Ionicus a maiore, wenn er mit anderen Versfüssen gemischt ist, mit einer *συλλαβὴ ἀδιάφορος* anlauten.

4. ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́	6. ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –
⏓ –́ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́	⏓ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ ⏑ –

Auf diese Weise lassen sich denn nun alle monanapästischen Reihen als Mischungen mit Ionici auffassen, sie mögen eine Ausdehnung haben welche sie wollen.

a. Die monanapästischen μικτά mit dem Anapäst an zweiter Stelle als ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος μικτά.

Die akatal. Tripodie ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́
als ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏑ | ⏓́ ⏑ ⏓́ katalekt. Dimetron

Ἄδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν Ἀλφεόν (Telesilla).

Die katal. Tetrapodie ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏓́
als ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – – akatal. Dimetron

Δέδυκε μὲν ἁ σελάνα
καὶ πληιάδες· μέσαι δέ (Sappho).

Die katal. Pentapodie ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏓́
als – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – brachykatal. Trimetron

Πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ σελάνα,
αἱ δ' ὡς περὶ βωμὸν ἐστάθησαν (Sappho).

Die katal. Hexapodie ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏓́
als ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – – akatal. Tetrametr.

Τριβωλέτερ', οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι λώβα.

b. Die monanapästischen μικτά mit dem Anapäst an dritter Stelle als ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος μικτά.

Das aus einer katalektischen Tetrapodie und einer Tripodie zusammengesetzte sog. μέτρον Εὐπολίδειον

⏑̄ ⏓́ ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏓́ | ⏑̄ ⏓́ ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́
als – – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – katal. Trimetron

ὦ καλλίστη πόλι πασῶν | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦ|σθα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔσει.

Die katal. Hexapodie ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏓́
als ⏑̄ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – – als akatal. Trimetron (Diiambus und Anaklomenon)

ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα καλὰν ἀμοιβάν.
Ψαπφοῖ τί τὰν πολύολβον Ἀφροδίταν.

c. Die monanapästischen μικτά mit dem Anapäst an vierter Stelle als ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος.

Die akatal. Pentapodie ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑̄ ⏓́ ⏑ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́
als ⏑̄ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – katal. Trimetron

ὦ 'ναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Διός.
Μέλαγχος· αἴδως ἄξιος εἰς πόλιν.

Die katal. Hexapodie ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

als ⏒ – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – – akatal. Trimetron

ἰόπλοχ' ἁγνὰ μελλιχόμειδε Σαπφοῖ.

2. Monodaktylische *μικτά*.

a. Die Protodaktylica

werden nach der Tradition der Metriker in den Choriambus und Diiambus zerlegt und somit als *χοριαμβικὰ μικτά* bezeichnet.

Die akatalektische Tripodie –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒

als – ⏑ ⏑ – | ⏑ – – katal. Dimetron

οὐκ ἐτός, ὦ γυναῖκες,
πᾶσι κακοῖσιν ἡμᾶς
φλῶσιν ἑκάστοτ' ἄνδρες.

Die katal. Tetrapodie mit der soeben genannten Tripodie zu Einer Periode verbunden

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓

als – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – – katal. Tetrametron

ἐκ ποταμοῦ παρέρχομαι | πάντα φέρουσα λαμπρά.
οἶδα μὲν ἀρχαῖόν τι δρῶν, | κοὐχὶ λέληθ' ἐμαυτόν.

b. Deuterodaktylica.

Es ist eine Eigenthümlichkeit dieser *μικτά*, dass der anlautende Trochäus vor dem unmittelbar folgenden Daktylus willkürlich mit dem Spondeus oder Iambus, oder bei den äolischen Dichtern sogar mit der Doppelkürze vertauscht werden kann. Die älteren Metriker gehen von der spondeischen Form des anlautenden Taktes aus und sehen alsdann in dem Metrum ein *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* mit einem vorausgehenden Molossus, welcher als Contraction eines Ionicus a minore aufgefasst wird. Das ganze Metrum ist alsdann, wie die monanapästischen *μικτά*, ein ionisches und zwar ein *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν*. So wird dann die deuterodaktylische Pentapodie (das sogenannte *μέτρον Φαλαίκειον ἑνδεκασύλλαβον*)

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒

gemessen als – – – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏓

d. i. als ein *τρίμετρον ἀκατάληκτον ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*.

Diese ionische Auffassung der Deuterodaktylica stammt zwar keineswegs aus der alten klassischen Zeit, aber sie ist von den uns vorliegenden Auffassungen die älteste, denn nachweislich ist dieselbe durch Varro bezeugt. Atil. Fort. p. 319: *Ex quo non*

est mirandum quod Varro in Scenodidascalico Phalaecion metrum ionicum trimetrum appellat et quidem ionicum minorem (libb. *appellat quidem*). Terent. Maur. 2845: *Idciro genus hoc Phalaeciorum vir doctissimus undicunque Varro ad legem rediens ionicorum, hinc natos ait esse, sed minores.* 2282: *nec mirum puto, quando Varro versus hos ut diximus ex ione natos distinguat numero pedum minores.* Derselben ionischen Messung fügt sich, wie wir nicht weiter auszuführen brauchen, sodann jedwedes andere monodaktylische μικτόν, welches seinen Daktylus an zweiter Stelle hat; ist der erste Fuss kein Spondeus, sondern ein Trochäus oder Iambus, so passt für diese vermeintlichen ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος eine ähnliche Theorie wie die von den Metrikern für die als vermeintliche ἰωνικά gemessenen monanapästischen μικτά, nämlich die Annahme der Licenz, dass in diesen Metren der sechszeitige ionische Fuss mit einem fünfzeitigen päonischen Fusse vertauscht werden kann:

– – – | ◡ ◡ – ◡ | – ◡ – –
– ◡ – | ◡ ◡ – ◡ | – ◡ – –
◡ – – | ◡ ◡ – ◡ | – ◡ – –

Wir wissen, dass Atilius Fortunatianus und Terentianus Maurus, welche uns diese ionische Messung als die bei Varro vorkommende überliefern, aus der Metrik des den Varro benutzenden Cäsius Bassus schöpfen, sie sind mithin die Repräsentanten eines älteren metrischen Systems als des Heliodorischen und Hephästioneischen. Die Vertreter dieses älteren Systemes haben nun aber noch eine andere Auffassung der deuterodaktylischen Reihen. Sie sondern z. B. in der katal. Tetrapodie

–́ – –́ ◡ ◡ –́ ◡ –́

zunächst den anlautenden Einzeltakt ab; auf diesen folgt, wie sie sagen, ein Choriambus und auf diesen ein Iambus.

– – | – ◡ ◡ – | ◡ –

Bei Hephästion und in den aus Heliodor geschöpften Darstellungen finden wir weder die ionische noch die choriambische Auffassung. Hier werden vielmehr diese Kola in den Antispast und den Diiambus zerlegt und deshalb als ἀντισπαστικὰ μικτά bezeichnet. Geht die ionische Auffassung von der spondeischen Form des anlautenden Taktes aus, so legt die antispastische Auffassung die mit dem Iambus anlautende Form zu Grunde. Die

katal. Tetrapodie ⏓ – – ◡ ◡ – ◡ –
wird gemessen als ◡ – – ◡ ' ◡ – ◡ – antispastisches Dimetron.

Es wird sodann der Satz aufgestellt, dass der den Antispast beginnende Iambus mit dem Spondeus, Trochäus, Pyrrhichius wechseln kann (Heph. p. 33):

κάπρος ἠνίχ' ὁ μαινόλης
ὀδόντι σκυλακοκτόνῳ
Κύπριδος θάλος ὤλεσε.

Die akatal. Tripodie ⏓́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒
wird aufgefasst als ⏑ – – ⏑|⏑ – ⏒

ἄνδρες, πρόσχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ.

Die Verbindung dieser beiden Kola, genannt *μέτρον Πριάπειον*:
⏒́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ –
als ⏒ – – ⏓|⏑ – ⏑ –|⏒ – – ⏑|⏑ – – katal. Tetrametron

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς.

Die akatal. Tetrapodie ⏒́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
als ⏑ – – ⏑|⏑ – ⏑ –| hyperkatal. Dimetron

καὶ κνίσῃ τινὰ θυμιήσας.

Die akatal. Pentapodie ⏒́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
als ⏑ – – ⏑|⏑ – ⏑ –|⏑ – ⏑ katal. Trimetron

χαῖρ' ὦ χρυσόκερως, βαβάκτα, κήλων.

Dem Metriker, welcher die von späteren Lateinern excerpirte Darstellung der Metra derivata verfasst hat, war die antispastische Messung unbekannt, wie man denn früher überhaupt in dem sogenannten *γένος ἑξάσημον* nur ein dreifaches *εἶδος* (Ionicus a maiore, a minore, Choriambus) statuirte, ohne ein *εἶδος ἀντισπαστικόν* zu kennen. Die in der zweiten Auflage meiner griechischen Metrik gegebene Darstellung wird keinen Zweifel darüber lassen, dass die antispastische Messung erst durch Heliodor und seine Schule aufgekommen ist. Trotz der anfänglich gegen dieselbe auftretenden Gegner ist sie schliesslich die allgemeine geworden. So erzählt Marius Victorinus p. 118: *Scio quosdam super antispasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse. Nam vero admodum veteres integrum ex eo carmen ... composuisse perhibentur. Verum cum idem pari cognatione, qua ... antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias teneat, consentanea ratione locum eidem inter principalia novem metra, ipsa parilitatis qua inter se congruunt contemplatione, vindicandum esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primus auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem*

secuti referunt, non semper ita perseverat ut in principio pedis iambus collocetur, indifferenter enim auctores lyrico metro antispastico initia praestiterunt, saepe enim pro iambo primo aut spondeus ut trochaeus aut pyrrhichius ponitur. Die Einwände gegen die antispastische Messung wurden also mit der Reflexion niedergeschlagen, dass der Antispast ⏑ ‒ ‒ ⏑ der πούς ἀντιπαθής des Choriambus ‒ ⏑ ⏑ ‒ sei und daher neben dem Choriambus mit demselben Rechte eine Stelle unter den πρωτότυπα einnehmen könne, wie der Ionicus a minore neben seinem ἀντιπαθὴς πούς, dem Ionicus a maiore. Für uns kann natürlich die antispastische Auffassung des Heliodor nicht die geringste Autorität haben. Von der bei den Lateinern vorkommenden choriambischen Auffassung der bei Heliodor als Antispastica bezeichneten Reihen meint G. Hermann Elem. p. 433 *errorem* (nämlich die fehlerhafte antispastische Messung) *animadverterunt Latini grammatici.* Wenn aber hier die Lateiner choriambische Messung statuiren, so folgen sie darin der älteren Weise, welche lange vorher, ehe man antispastisch mass, üblich war. Und doch ist auch diese choriambische Messung eine für uns durchaus nicht massgebende Neuerung des bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehenden Systems.

c. Die Tritodaktylica.

Stehen die μικτά an vierter Stelle, so sieht Hephaestion und die Metriker in ihnen ein Choriambikon mit vorausgehender trochäischer Dipodie und nennt sie ἐπιχοριαμβικά, z. B. die akatal. Pentapodie, genannt ἑνδεκασύλλαβον Σαπφικόν:

‒ ⏑ ‒ ⏓ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑

wird gemessen als ‒ ⏑ ‒ ⏓|‒ ⏑ ⏑ ‒|⏑ ‒ ⏑ katal. Trimetron

ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα.
χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, σὲ γάρ μοι.

Das bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehende System war hiernach folgendes: Von den 3 monodaktylischen und den 3 monanapästischen μικτά, also zusammen 6 verschiedenen Mischungen, werden zwei als ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος, zwei als ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος, zwei als χοριαμβικά gemessen. Dies sind die 3 in der vorheliodorischen Zeit recipirten εἴδη μετρικά des γένος ἑξάσημον. Von den nach jedem εἶδος gemessenen zwei Mischungen wird die jedesmal Eine mit der Vorsatzsilbe ἐπι bezeichnet: ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος, ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος, ἐπιχοριαμβικόν:

–́⏑⏑–́, ⏑–́⏑–́, ⏑ *χοριαμβικὸν* –́⏑–́⏑, –́–⏑–́, ⏑ *ἐπιχοριαμβικόν*
⏓–́⏑⏑, –́⏑–́⏑–́ *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* ⏓–́⏑–́, ⏑–́⏑⏑, –́ *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*
–́ – –́, ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*
⏒ –́ ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*

Steht der Daktylus an erster oder dritter Stelle, so sagt man Choriambikon und Epichoriambikon, die dazu gehörigen anakrusischen Formen sind das *ἰωνικόν* und *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*; steht der Daktylus an zweiter Stelle, so sagt man *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* und für die dazu gehörige anakrusische Form *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*

Diese Terminologien stammen nachweislich erst aus der Alexandrinischen Zeit oder, noch näher bestimmt, sie müssen von einem Grammatiker, welcher zwischen der Zeit des Sotades und des Terentius Varro lebte, aufgebracht sein. In der klassischen Zeit gab es überhaupt noch nicht die Terminologien *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος*; sie können nicht früher aufgekommen sein, ehe Sotades u. A. ihre *ἰωνικοὶ λόγοι* im sechszeitigen Takte geschrieben hatten. Wahrscheinlich ist der Metriker, welcher die aus der klassischen Zeit überlieferten Taktnamen auf Kosten der alten *βακχεῖοι* durch den *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* bereicherte, derselbe, welcher die Messung der monodaktylischen und monanapästischen *μικτά* diesen mit neuen Namen versehenen *γένη ποδῶν* unterworfen und mit der ihnen früher durchaus fremden Terminologie *ἰωνικά* und *χοριαμβικὰ μικτά* versehen hat. Es ist dies ein sehr zu beklagender Eingriff in den Organismus der metrischen Doctrin, denn die Subsumption dieser Metra unter ein verkehrtes Rhythmengeschlecht musste sofort auch eine Verkehrung aller übrigen hier in Frage kommenden Begriffe der Akatalexis, Katalexis, der asynartetischen und synartetischen Formen zur Folge haben. Wir werden darüber weiterhin (S. 361) zu sprechen haben. Zunächst ist die bei den Metrikern bestehende Eintheilung der daktylischen und anapästischen *μικτά* in die beiden Klassen der

κατὰ συμπάθειαν und *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*

zu erläutern. Es geht dieselbe von der in den taktwechselnden *ἰωνικά* bestehenden Erscheinung aus, dass sich die ionischen Füsse, sowohl a maiore wie a minore, ohne Widerstreben mit Ditrochäen vereinigen. Zwischen Ionici und Trochäen bestehe „also", so meinte man, eine *συμπάθεια.* In gleicher Weise wird dann die für die monanapästischen und monodaktylischen Metra statuirte

Verbindung eines Ionicus mit einem Ditrochäus als eine „*μῖξις κατὰ συμπάθειαν*“ aufgefasst, aber für die Verbindung eines Ionicus mit einem Diiambus, welche für die aus *ἐπιωνικά* bezeichneten monanapästischen *μικτά* angenommen wird, lässt sich in den wirklichen Metra Ionica keine Parallele nachweisen, und so ist dann eine Verbindung dieser letzteren Art eine *μῖξις κατ' ἀντιπάθειαν*.

Wie in der *ἑξάσημος ἐπιπλοκή* aus dem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* durch *ἀφαίρεσις* des anlautenden zweizeitigen Takttheiles das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* entsteht, so entsteht durch die gleiche *ἀφαίρεσις* aus dem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* das *χοριαμβικόν*, nicht nur wenn diese Metra *καθαρά*, sondern auch wenn sie *μικτά* sind:

⏑⏑ – –, ⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ – –
– – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑, – –
– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, –

In derselben *συμπάθεια*, in welcher in den beiden ersten Metren der Ionicus mit dem Ditrochäus steht, in derselben *συμπάθεια* steht im dritten Metrum der Choriambus mit dem Diiambus. Die von den Metrikern für die protodaktylischen *μικτά* angenommenen *χοριαμβικὰ μικτά* gehören also gleich den *ἰωνικὰ μικτά* zu den *κατὰ συμπάθειαν μίξεις*; die im *ἐπιχοριαμβικόν* angenommene Verbindung zwischen Ditrochäus und Choriambus muss dagegen gleich der Verbindung eines Diiambus mit dem Ionicus eine *κατ' ἀντιπάθειαν μῖξις* sein.

Die mit dem Vorsatz *ἐπι* bezeichneten *μικτά* d. i. die *ἐπιωνικά* und *ἐπιχοριαμβικά* sind also *κατ' ἀντιπάθεια μικτά*, die gemischten *ἰωνικά* und *χοριαμβικά* dagegen sind *κατὰ συμπάθειαν μικτά*. Zu der letzteren Klasse werden auch die logaödischen Daktylika und Anapästika hinzugerechnet. Statt *κατὰ συμπάθειαν μικτά* wird auch der Terminus *ὁμοιοειδῆ* gebraucht, welcher ebenfalls die Aehnlichkeit und Verwandtschaft der mit einander verbundensn Elemente anzeigt.

Κατὰ συμπάθειαν μικτά oder *ὁμοιοειδῆ*:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ *δακτυλικὸν λογαοιδικόν*
⏑̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – *ἀναπαιστικὸν λογαοιδικόν*
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ *χοριαμβικόν*
⏑̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*
– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*

Κατ' ἀντιπάθειαν μικτά:

⏒ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*
– ⏑ – ⏑̄ – ⏑ ⏑ – *ἐπιχοριαμβικόν*
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ – *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*

Den Metrikern erscheint diese Eintheilung so wichtig, dass sie bei ihnen eine Hauptkategorie für die Anordnung des metrischen Stoffes geworden ist, dergestalt, dass sie die *κατὰ συμπάθειαν μικτά* oder *ὁμοιοειδῆ* zusammen mit den gleichförmigen Metra (*καθαρά, μονοειδῆ*) unter die einzelnen Rubriken der *πρωτότυπα* aufführen und erst dann die *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* als eine für sich bestehende Kategorie folgen lassen. Dennoch aber ist diese Eintheilung der *μικτά* von allen bei den Metrikern vorkommenden Kategorien die unwesentlichste: sie ist lediglich ein Produkt der reflektirenden Grammatiker, ohne dass ihr irgend eine rhythmische Tradition aus der besseren Zeit zu Grunde läge.

Von den beiden *μέτρα ὁμοιοειδῆ*

–́ ◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ | –́ ◡ ◡ –́ ◡ –́ –

und

–́ ◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ ◡ –́ ◡ –́ –

hat das erstere eine inlautende Katalexis, das zweite nicht. Wenn daher die für die *μέτρα μονοειδῆ* (*καθαρά*) geltende Bestimmung auf die *μέτρα ὁμοιοειδῆ* ausgedehnt wird, dass sie bei inlautender Katalexis als *ἀσυνάρτητα* zu bezeichnen sind, so wird das erstere ein *ὁμοιοειδὲς συναρτητικόν*, das zweite ein *ὁμοιοειδὲς ἀσυνάρτητον* sein. Aber nach der Auffassung Hephaestions und der übrigen Metriker hat von den beiden vorstehenden *μέτρα δίκωλα* das erste zum ersten *κῶλον* ein *δίμετρον χοριαμβικὸν ἀκατάληκτον*, das zweite ein *δίμετρον χοριαμβικὸν ὑπερκατάληκτον*, das erste ein *κῶλον τέλειον*, das zweite ein *κῶλον μὴ τέλειον*; nicht das zweite, sondern das erste wird ein *μέτρον ὁμοιοειδὲς ἀσυνάρτητον* sein. Und so sind die Kategorien der *συναρτητικά* und *ἀσυνάρτητα* auf sämmtliche *μέτρα ὁμοιοειδῆ* mit einziger Ausnahme der *λογαοιδικὰ δακτυλικὰ* und *ἀναπαιστικὰ* unrichtig angewandt worden.

Die episynthetischen Metra werden ausnahmslos zu den *ἀσυνάρτητα* gerechnet, das erste Kolon mag katalextisch sein oder nicht. Auch das Metron

–́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ | –́ ◡ –́ ◡ –́ –,

dessen erstes Kolon ein *δίμετρον δακτυλικὸν κατάληκτον*, also ein *κῶλον τέλειον* ist, gehört nach Hephaestion unter die *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Bei weitem die Mehrzahl der bei Hephaestion vorkommenden *ἀσυνάρτητα ἐπισύνθετα* hat eine inlautende Katalexis,

wenn wir mit den Metrikern die daktylische Tripodie als ein *δίμετρον δακτυλικὸν βραχυκατάληκτον* auffassen, z. B.

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́   –́ ⏑ –́ –   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

Wir stellen die Hypothese auf: Gleich den *μέτρα μονοειδῆ* (*καθαρά*) und *ὁμοιοειδῆ* sind auch die *μέτρα ἐπισύνθετα* in *ἐπισύνθετα συναρτητικά* und *ἐπισύνθετα ἀσυνάρτητα* zu scheiden, jene im Anlaut mit einem *κῶλον τέλειον*, diese mit einem *κῶλον μὴ τέλειον*. Aber dieser Unterschied wird von der uns vorliegenden metrischen Ueberlieferung nicht mehr beachtet; er ist vor dem auch sonst bei den Metrikern geltenden Grundsatze „a potiore fit denominatio“ zurückgetreten: weil die grössere Mehrzahl der Episyntheta asynartetisch gebildet ist, werden sie alle den Asynarteten zugewiesen.

Μέτρα πολυσχημάτιστα.

Bei Hephaestion wird nach der Kategorie der asynartetischen auch die der polyschematischen Bildung auf die *μέτρα μικτά* angewandt. Ein daktylisches Metrum erhält bei stichischer oder antistrophischer Repetition verschiedene Schemata (d. i. Silbenschemata) durch die Contraction, ein anapästisches zugleich durch Contraction und Auflösung, ein iambisches und trochäisches einerseits durch Auflösung, andererseits durch die Annahme eines irrationalen Spondeus anstatt des an gerader Stelle stehenden Iambus und des an ungerader Stelle stehenden Trochäus. Alle diese ein verschiedenes Schema hervorrufenden Freiheiten kommen auch in den *μέτρα μικτά* vor, ausserdem aber noch mehrere andere, und deshalb kann ein und dasselbe *κῶλον* oder *μέτρον μικτόν* den übrigen Metren gegenüber ein *πολυσχημάτιστον* sein, d. h. bei stichischer oder antistrophischer Repetition eine Menge (*πλῆθος*) von metrischen Schemata annehmen oder mit anderen Worten eines vielförmigen Schemas fähig sein. Nicht alle gemischten Verse lassen eine in diesem Sinne vielförmige Gestalt zu, z. B. nicht die Verse der alcäischen oder saphischen Strophe bei den lesbischen Dichtern. Daher behandelt Hephaestion die als *πολυχημάτιστα* auftretenden *μέτρα μικτά* als Anhang zu cap. 16. Er thut dies auch namentlich um deswillen, weil er meint, es läge kein rechter Grund für diese vielförmige Bildungsfreiheit vor, sie beruhe vielmehr auf Willkür der Dichter, p. 57: *Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται ὅσα κατ' ἐπιλογισμὸν μὲν οὐδένα πλῆθος*

ἐπιδέχεται σχημάτων, κατὰ προαίρεσιν δὲ ἄλλως τῶν χρησαμένων ποιητῶν. Zu betonen aber ist, dass die sämmtlichen von Hephaestion als *πολυσχημάτιστα* aufgeführten Verse in die Klasse der *μέτρα μικτά* gehören. Im ganzen besteht die polyschematische Bildungsfreiheit nach Hephaestion und seinem Scholiasten in zweierlei, einerseits in der über das bei den Iamben und Trochäen bestehende Gesetz hinausgehenden freien Anwendung des (irrationalen) Spondeus, andererseits in der *συλλαβὴ ὑπερτιθεμένη*, d. i. der Umstellung einer Silbe hinter die vorhergehende oder nachfolgende.

a. Der durch den illegitimen Spondeus bewirkte Polyschematismus. Die Iamben können auch an den *ἄρτιοι χῶραι* eines *μέτρον μικτόν*, die Spondeen auch an den *περιτταὶ χῶραι* mit Spondeen vertauscht werden. Findet diese Vertauschung statt, so ist das *μικτόν* ein *μέτρον πολυσχημάτιστον*. Dies ist ein „*παρὰ τάξιν*“ *παραλαμβανόμενος σπονδεῖος*, ein „ordnungswidriger“ Spondeus, der dem Gesetze der iambischen und trochäischen Metra zuwider ist. Der legitime Spondeus kommt immer am Anfange (der iambischen) oder am Ende (der trochäischen Syzygie, Basis) vor, der „ordnungswidrige“ erscheint in der Mitte der Syzygie ‒ ⏔ ‒ ⏑ oder ⏑ ‒ ⏔ ‒. Von *μέτρα μικτά* dieser Form heisst es bei Hephaestion und seinen Scholiasten, Heph. p. 55, 15: *πολυσχημάτιστον πεποιήκασι οἱ κωμικοί, τοὺς γὰρ σπονδείους τοὺς ἐμπίπτοντας ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς καὶ τροχαϊκοῖς παρὰ τάξιν παραλαμβάνουσιν ἐν ταῖς μέσαις συζυγίαις τῇ τε τροχαϊκῇ καὶ τῇ ἰαμβικῇ*. Schol. Heph. p. 215, 9: *ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ τροχαϊκαῖς* (sc. *βάσεσι*) *παρὰ τάξιν τιθέντες τοὺς σπονδείους πολυσχημάτιστον αὐτὸ ποιοῦσιν*. Ibid. 215, 23: *ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ ταῖς τροχαϊκαῖς παρὰ τάξιν ὁ σπονδεῖος ἐποίησε τεθεὶς τὸ πολυσχημάτιστον*. — Schol. Heph. 211, 24: *πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται ὅταν παρὰ τοὺς ὡρισμένους τόπους τίθενται οἱ πόδες οἷον αἱ ἄρτιοι τοῦ ἰαμβ(ικ)οῦ δέχωνται σπονδεῖον*. Heph. 58, 18: *πολυσχημάτιστον . . ., μάλιστα δ' ἐν αὐτῷ ἀταξία πολλὴ ἡ τοὺς σπονδείους ἐπὶ ἀρτίους χώρας ἔχουσα τῶν ἰαμβικῶν συζυγιῶν*. — Heph. 59, 2: *πολυσχημάτιστον ἐν ᾧ τὰς τροχαϊκὰς παρὰ τάξιν ποιοῦσι δέχεσθαι τοὺς σπονδείους*. — Der „*παρὰ τάξιν*“ angenommene Spondeus wird in diesen Stellen nicht bloss dem in der Mitte des mit einem Antispast oder Choriamb in ein und demselben Kolon verbundenen Diiambus und des mit einem Ionicus a maiore oder a minore in derselben

Weise verbundenen Ditrochäus vindicirt, z. B. ‒ ⏑ ⏑ ‒, ⏑ ‒ ⏑̄ ‒ ||| oder ⏑ ‒ ‒ ⏑, ⏑ ‒ ⏑̄ ‒ ||| ⏑ ‒ ⏑̄ ‒, ⏑ ⏑ ‒ ‒, sondern auch einem rein trochäischen (nicht gemischten) Kolon, welches mit einem *κῶλον μικτόν* zu einem Verse zusammengeschlossen ist, z. B. ‒ ⏑ ⏑ ‒, ⏑ ‒ ⏑ ‒ | ‒ ⏑̄ ‒ ⏑, ‒ ⏑ ‒.

b. Der durch Silben-Hyperthesis bewirkte Polyschematismus. Hephaestion sagt in seinem Capitel von den Polyschematisten p. 58, 3, dass einige Dichter auch das *κῶλον Γλυκώνειον*

a. ‒ ⏑ ‒ ⏑, ⏑ ‒ ⏑ ‒ (*ἀντισπαστικὸν μικτόν*)

in der Weise als *πολυσχημάτιστον* gebildet hätten, dass sie dasselbe in

b. ‒ ⏑ ‒ ⏑, ‒ ⏑ ⏑ ‒ (*ἐπιχοριαμβικὸν μικτόν*)

verwandelten. Aus den von Hephästion angeführten Beispielen geht zwar nicht hervor, dass diese beiden Formen bei stichischer oder antistrophischer Repetition mit einander vertauscht wurden: seine Worte scheinen weiter nichts zu besagen, als dass die beiden verwandten Formen a und b (a mit dem Daktylus an zweiter, b mit dem Daktylus an dritter Stelle) den gemeinsamen Namen *Γλυκώνειον* führten und dass die Metriker die am frühesten und häufigsten vorkommende Art des Glykoneions (die antispastische a) als die normale, die andere (die epichoriambische Form b) als die polyschematische angesehen hätten. Aber es lässt sich eine antistrophische Responsion beider Reihen in der That bei den Tragikern nachweisen, z. B.

Phil. 1123 *πόντος θινὸς ἐφήμενος* — Hel. 1487 *ὦ πταναὶ δολιχαύχενες*
1147 *ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει* — 1504 *ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων.*

Jener Satz Hephaestions, dass das antipastische Glykoneion eine polyschematische Umwandlung in ein *δίμετρον ἐπιχοριαμβικόν* erfahre, obwohl er an sich nicht völlig klar ist, deutet in Verbindung mit dieser Thatsache entschieden darauf hin, dass es eine Lehre der Metriker war, es werde der schliessende Diiambus des antispastischen Glykoneums bei antistrophischer oder stichischer Repetition mit dem Choriambus vertauscht und dass diese Vertauschung in derselben Weise zu den polyschematischen Umformungen gehöre, wie die illegitime (*παρὰ τάξιν*) geschehende Vertauschung des Trochäus oder Iambus mit dem Spondeus. Auf einen solchen Satz der Metriker weisen nun auch mit Entschiedenheit die Scholien zu unserer Stelle des Hephaestion; sie gewähren uns nämlich den in Hephaestions Encheiridion selber nicht vor-

kommenden Terminus technicus für diese polyschematische Erscheinung „ὑπερτίθεσθαι τὴν συλλαβήν“, welcher von ihnen mit derselben Consequenz festgehalten ist, wie bei dem illegitimen Spondeus der Terminus technicus „παρὰ τάξιν“. Sie sagen p. 212, 24 W von der Reihe ‿ ‿ ‿ ‿, ‿ ‿ ‿ ‿: ὑπερτιθεμένου γὰρ τοῦ τῆς μακρᾶς χρόνου ἐν τῇ ἰαμβικῇ (sc. βάσει; libb.: τῷ ἰαμβικῷ), γίνεται τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα, d. h. die erste Länge des Diiambus wird über die erste Kürze desselben transponirt und dadurch entsteht aus dem Diiambus der Choriamb. Ibid. 212, 26 ὁ γὰρ διίαμβος ὑπερθεὶς τὴν ἐν πρώτῃ (sc. βάσει) συλλαβὴν μακρὰν ποιεῖ τὸ χοριαμβικόν. Ibid. 213, 23 ὑπερθ(εμ)έν(ης) [libb. ὕπερθεν] τῆς ἐν τῷ ἰαμβικῷ μακρᾶς εἰς τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα.*)

Rhythmische Silbenmessung der aus Daktylen und Trochäen zusammengesetzten Metra.

Aus dem Früheren ist folgendes zu recapituliren.

Nach Aristoxenus können nur die Silben der im μουσικὸν μέλος vorgetragenen Verse (der Verse des ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός) auf die rhythmische Masseinheit des Chronos protos zurückgeführt werden, nicht die Silben der im λογῳδὲς μέλος vorgetragenen Verse, — also nicht die Silben der vom Rhapsoden declamirten daktylischen Herameter, nicht die Silben der vom Agonisten der Bühne declamirten iambischen Trimeter u. s. w. Also der Massstab des Chronos protos, disemos, trisemos u. s. w. konnte nur an die gesungenen, nicht an die gesagten Verse angelegt werden: in der Deklamation und Recitation waren die Silben nicht stätig genug, um diese rhythmischen Masse zu gestatten.

Für die Silben der gesungenen (melischen) Verse aber gilt das Aristoxenische Gesetz:

Nicht jede Kürze ist der Kürze, nicht jede Länge ist der

---

*) Man ist seit G. Hermann gewohnt, in den „polyschematischen“ Metren wie sonst so vielfach in der Tradition der Metriker eine nichtssagende Nomenclatur zu sehen, und hat sie deshalb fast gänzlich unbeachtet gelassen. Und doch ist diese Kategorie ebenso wie die der Dikatalexis, Brachykatalexis u. s. w. wieder hervorzuziehen und weiter zu verfolgen. Hätte dies Hermann gethan, so wäre er seiner metrischen Terminus-Umdeutung der „Basis“ überhoben gewesen. Was Hermann Basis nennt, müssen wir vielmehr nach Anleitung Hephaestions als „polyschematischen Anfangsfuss“ (vgl. S. 367) bezeichnen.

Länge gleich, stets aber muss die (gesungene) Länge das Doppelte der (gesungenen) Kürze sein.

Der Regel nach hat die (gesungene) Kürze den rhythmischen Umfang des Chronos protos. Aristoxenus sagt Rhythmik 2, 12: „Die Zeit, auf welche in keiner Weise weder 2 Töne, noch 2 Silben, noch 2 Semeia der Orchestik kommen können, die wollen wir Chronos protos nennen. Auf welche Weise aber die Empfindung zum Chronos protos gelangt, das wird im Abschnitte von den Takt-Schemata klar werden.“ Dieser Abschnitt der Aristoxenischen Rhythmik ist uns nicht mehr erhalten. Doch berührt Aristoxenus das dort Gesagte in seiner dritten Harmonik § 9: „Auch die Rhythmik beschäftigt sich mit Constantem und Variabelem. Das Verhältniss, nach welchem die Rhythmengeschlechter verschieden sind, ist ein constantes, während die Takt-Megethe in Folge der Agoge variabel sind.“ — Der *λόγος ποδικός* ist im daktylischen Versfusse ‒ ◡ ◡ unveränderlich der *λόγος ἴσος* (stets ist die Thesis der Arsis gleich); im trochäischen Versfusse ‒ ◡ herrscht unveränderlich der *λόγος διπλάσιος* (stets ist die Thesis das Doppelte der Arsis). Das *μέγεθος ποδικόν* sowohl des Daktylus wie des Trochäus ist variabel. Aristoxenus bei Porphyr. ad Ptolem. p. 255 „*εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι* . . .“ und weiter: „*καθόλου δὴ νοητεόν ὃς ἂν ληφθῇ τῶν ῥυθμῶν, ὅμοιον εἰπεῖν ὁ τροχαῖος, ἐπὶ τῆσδέ τινος ἀγωγῆς τεθεὶς ἀπείρων ἐκείνων πρώτων ἕνα τινὰ λήψεται εἰς αὐτόν.*“

Dass in einem aus Trochäen und Daktylen zusammengesetzten Metron der eine dieser Versfüsse so gross wie der andere ist, ist von Apel und Boeckh im Gegensatze zu Hermann aus dem Begriffe des Rhythmus mit Recht gefolgert worden: Boeckh hat auch dies erkannt, dass die Gleichstellung des Daktylus mit dem Trochäus durch die *μεταβολὴ τῆς ῥυθμικῆς ἀγωγῆς* bewirkt wird. Abweichend von Boeckh aber messen wir den im Zeitwerthe mit dem Trochäus gleichgestellten Daktylus folgendermassen:

2 1 1	$2\frac{2}{3}$ $1\frac{1}{3}$
δάκτυλος τετράσημος ‒ ◡ ◡	*τροχαῖος τετράσημος* ‒ ◡
2 1	$1\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$
τροχαῖος τρίσημος ‒ ◡	*δάκτυλος τρίσημος* ‒ ◡ ◡

In diesen Versfüssen, die allein der melischen Poesie angehören (nicht wie der kyklische Fuss der Rhapsoden), ist die

lange Silbe stets das Doppelte der kurzen. Nach Anleitung von Dionys de comp. verb. nennen wir diese langen und kurzen Silben:

μακρὰ μακρᾶς μακροτέρα – Länge des *τροχαῖος τετράσημος*	$2\frac{2}{3}$	*βραχεῖα βραχείας μακροτέρα* ◡ Kürze des *τροχαῖος τετράσημος*	$1\frac{1}{3}$
μακρὰ τελεία δίσημος – Länge des *δακτ. τετράσ.* und des *τροχαῖος τρίσημος*	2	*βραχεῖα τελεία μονόσημος* ◡ Kürze des *δάκτυλος τετράσημος* und des *τροχαῖος τρίσημος*	1
μακρὰ μακρᾶς βραχυτέρα – Länge des *δάκτυλος τρίσημος*	$1\frac{1}{2}$	*βραχεῖα βραχείας βραχυτέρα* ◡ Kürze des *δάκτυλος τρίσημος.*	$1\frac{1}{3}$

Zu diesen Silbenmessungen des 3zeiligen Daktylus und des 4zeiligen Trochäus kommen noch hinzu die polyschematischen Anfangsfüsse

⏊ $1\frac{1}{2}$	– $1\frac{1}{2}$	polyschematischer Spondeus
◡́ $1\frac{1}{2}$	◡ $1\frac{1}{2}$	polyschematischer Pyrrhichius
◡́ 1	– 2	polyschematischer Jambus.

B.

Die Metra der zweiten Antipatheia.

Secundäre Metra.

§ 48.

Schon bei den Metren der ersten Sympatheia kam es häufig genug vor, dass die Tradition der Metriker von der des Aristoxenus differirte. Selbstverständlich musste in solchen Fällen stets Aristoxenus das oberste Regulativ sein. Noch mehr ist dies bei den Metren der zweiten Sympatheia, den Metren des *πούς πεντάσημος* und des *πούς ἑξάσημος* der Fall. Für diese Metra ist mit Ausnahme der bloss von den Metrikern überlieferten Anaklasis der Tonica die allgemeine Metrik so gut wie völlig auf die rhythmische Tradition angewiesen, weshalb der die Theorie der griechische Rhythmik enthaltende Band das, was über die Metra der zweiten Antipatheia im allgemeinen zu sagen ist, vorweg nehmen musste.

Der Verfasser der griechischen Metrik muss insbesondere bezüglich der dort dargelegten Dochmien-Theorie den Aristoxenischen Standpunkt festhalten. Gerade hier könnte es zwar den Anschein haben, als ob d i e Theorie der Metriker auf Zusammenhang mit der alten rhythmischen Doctrin diejenige Anspruch machen könnte, welche den Dochmios als einen *ῥυθμὸς ὀκτάσημος*, der aus dem

πούς πεντάσημος und dem *πούς τρίσημος* combinirt sei, auffasst. Und doch kann diese Auffassung (sie kommt schon bei Fabius Quintilianus vor) mit ihrer Zerlegung des *ῥυθμὸς δόχμιος ὀκτάσημος εἰς πεντάδα καὶ τριάδα* vor der Lehre des Aristoxenus keinen Bestand haben, dass jeder in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* zulässige *πούς* entweder nach dem *λόγος ἴσος* oder nach dem *λόγος διπλάσιος* (1 : 2) oder nach dem *λόγος ἡμιόλιος* (2 : 3) gegliedert sein muss, dass aber jede andere Gliederung (also auch die Gliederung 3:5) unrhythmisch sein würde. Ich muss es dem Bearbeiter der speciellen Metrik anheim geben, welcher Auffassung der Dochmien er folgen will.

Für den fünfzeitigen Päon und den sechszeitigen Choriambus musste die griechische Rhythmik die bei Marius Victorinus erhaltene Tradition eines Aristoxeneers hervorziehen, dass sowohl der eine, wie der andere Versfuss den Hauptictus entweder auf der ersten oder auf der zweiten Länge hat. Vgl. Band I S. 195.

THEORIE

DER

MUSISCHEN KÜNSTE

DER

HELLENEN

VON

A. ROSSBACH UND **R. WESTPHAL.**

DRITTE AUFLAGE.

DRITTER BAND ZWEITE ABTHEILUNG:

SPECIELLE GRIECHISCHE METRIK.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1889.

GRIECHISCHE METRIK

MIT

BESONDERER RÜCKSICHT AUF DIE STROPHENGATTUNGEN

UND DIE ÜBRIGEN MELISCHEN METRA

VON

A. ROSSBACH UND R. WESTPHAL.

DRITTE AUFLAGE

BEARBEITET VON

AUGUST ROSSBACH.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1889.

Vorrede zur ersten Auflage.

Wenn wir im ersten Bande dieses Werkes das antike System der griechischen Rhythmik aus den Trümmern der Tradition zu restauriren und als die nothwendige Voraussetzung der Metrik hinzustellen suchten, so musste bei der Darstellung der einzelnen griechischen Metra, die wir nunmehr der Oeffentlichkeit übergeben, unser Hauptbestreben darauf hingehen, die grösstentheils verschollene Kunde der metrischen Stilarten und Strophengattungen, deren sich die Dichter als fester Kunstformen bedienten, aus der erhaltenen poetischen Litteratur wieder hervorzuholen und die Metrik als eine Wissenschaft der formalen poetischen Technik mit dem Inhalte der griechischen Dichterwerke und namentlich mit der Exegese der Dramen in den engsten Zusammenhang zu setzen. Der noch rückständige Band hat sich aus einer Darstellung der Harmonik und Orchestik zu einer Geschichte der musischen und metrischen Kunst der Griechen erweitert und behandelt neben der Fundamentaltheorie der *τέχναι μουσικαί* und ihrer Bearbeitung bei den Alten insbesondere die einzelnen Gattungen der Lyrik und des Dramas nach den formalen Seiten der Rhythmik, Musik und Orchestik, die Anordnung, die Theile und die Aufführung der Tragödie und Komödie und die metrische und musische Kunst der einzelnen Dichter; der wissenschaftlichen Einheit wegen mussten wir dem vorliegenden Bande, der für sich ein selbstständiges Ganze bildet, die dritte, der Geschichte der musischen und metrischen Kunst die zweite Stelle in der Reihenfolge der drei Theile einräumen. Wir wünschen, dass unsere Fachgenossen, welche die Rhythmik so wohlwollend aufgenommen haben, auch über den vorliegenden Band das Urtheil abgeben können, dass wir den darin verfolgten Zweck nicht verfehlt und auch unsererseits dazu beigetragen haben, die in der sterilen Behandlung Hephästions fast abgestorbenen Lebensorgane der Metrik durch ein eindringliches Eingehen auf die Dichter und auf die Reste alter Tradition von neuem zu erwecken. Unsere Arbeit hatte nicht sowohl die Leistungen Anderer zu einer abschliessenden Darstellung zusammenzufassen, als vielmehr durch Herbeiziehung neuen Stoffes die bisherigen Grenzen der Metrik zu erweitern, — und zwar nicht etwa durch ein aus fremden Disciplinen herübergenommenes Material, sondern durch Beobachtungen, die recht eigentlich dem speciellen Gebiete der Metrik angehören.

Die Anordnung der einzelnen Metra nach Stilarten und Strophengattungen, wie wir sie zur Grundlage des metrischen

Systemes gemacht haben, rechtfertigt sich hoffentlich von selber. Die meisten Fachgenossen werden es erkannt haben, dass auf dem Gebiete der Metrik so manche Frage, die man hier aufwerfen möchte, nur dann eine genügende Antwort finden kann, wenn die engen Grenzen, in welche das metrische System der Alten eingeschlossen ist, verlassen werden, und dass überhaupt das Festhalten der Kategorien Hephästions einen bedeutenden Fortschritt der metrischen Wissenschaft unmöglich macht. Wir sind weit entfernt, hiermit einen Vorwurf gegen die unsterblichen Verdienste G. Hermanns erheben zu wollen. Als Hermann am Ende des vorigen Jahrhunderts die fast verschollene metrische Disciplin dem Kreise unserer Wissenschaften wieder zuführte, da war es eine von selbst gebotene Nothwendigkeit die überlieferten Kategorien festzuhalten, denn es galt vor Allem einen Boden zu gewinnen, auf dem gearbeitet werden konnte; es mussten zunächst die von den alten Metrikern gefundenen Gesetze durch neue Beobachtungen aus dem Schatze der erhaltenen Dichterwerke bereichert und berichtigt werden. Aber so vortrefflich die metrischen Leistungen Hermanns sind und so hoch sie über den Theorien der Alten stehen: Hermanns Werk bleibt doch immer nur eine neue, vervollständigte und verbesserte Ausgabe Hephästions und theilt die Mängel des beschränkten Systemes der Alten. Wir würden es sicherlich keine genügende Darstellung der bildenden Künste nennen, wenn man sich bei den Tempeln und Statuen auf eine Beschreibung und Classificirung der einzelnen Theile beschränkte, ohne zu sagen, wie und nach welchen Gesetzen die Basen, Säulenschäfte, Echine, Triglyphen u. s. w. zur Säule, zum Capitäle, zum dorischen und ionischen Tempel vereinigt waren. So aber behandeln die alten Metriker die rhythmischen und metrischen Kunstwerke der Dichter: sie haben das Ganze zertrümmert und die Strophe in ihre Reihen und Verse auseinander gerissen, es genügt ihnen die zerrissenen Glieder nach den Kategorien eines äusserlichen Fachwerkes zu sondern und innerhalb derselben nach dem Silbenschema zu betrachten, während sie den Rhythmus den Musikern überlassen, die wiederum ihrerseits nicht die concrete Gestalt des Einzelnen, sondern nur die abstracten Elemente der rhythmischen Theorie darstellen; wie und nach welchen Gesetzen jene *κῶλα* zum metrischen Ganzen, zur Strophe vereint waren, diese Frage haben die alten Metriker niemals aufgeworfen, sie setzen stillschweigend voraus, dass die Strophe aus den verschiedensten Reihen und Versen bestehen kann, dass hier die mannigfaltigsten Metra verbunden werden können, aber nach der Einheit in dieser bunten Mannigfaltigkeit haben sie niemals gefragt. Das antike System reicht nur für die stichischen Formen und die allereinfachsten metrischen Compositionen aus, aber nicht für das ungleich ausgedehntere Gebiet der höheren metrischen Kunst.

Die Mangelhaftigkeit des überlieferten metrischen Systemes macht eine neue Behandlungsweise unerlässlich. Wie die Disciplin der bildenden Künste von dem Begriff der Stilarten, die sich im individuellen Leben der Stämme und im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet

haben, ausgeht und wie sie das Kunstwerk als ein einheitliches Ganze betrachtet, so hat auch die Wissenschaft der Metrik in der Mannigfaltigkeit der Reihen, Verse und Strophen vor Allem die Einheit als das oberste Princip an die Spitze zu stellen. Diese Aufgabe ist freilich keine leicht zu lösende, denn wir sind hier weit mehr als auf den übrigen Kunstgebieten von den Angaben der Alten verlassen. Für die Architectur waren die Stilarten überliefert, es war leicht die erhaltenen Denkmäler zu ordnen und die einzelnen Stilnüancen nach historischen und localen Unterschieden näher zu bestimmen; für die Metrik sind wir zunächst auf die erhaltenen Werke der Dichter angewiesen, es gilt hier aus den oft sehr zertrümmerten Denkmälern selber die einzelnen Kunststile und die Normen der metrischen Composition, denen die Dichter folgten, zu erkennen und in dem scheinbar Vielgestaltigen die Einheit wieder zu entdecken. Zuerst war es G. Hermann, der auf diese von den alten Metrikern nicht berührte Frage hindeutete und in den Pindarischen Epinikien zwei verschiedene Strophengattungen unterschied, aber in den Fesseln des antiken Systemes vermochte er nicht, die Tragweite dieser Entdeckung zu erkennen. In seiner unmittelbaren Anschauung und seinem hohen durch den fortwährenden Verkehr mit den Dichtern geweckten Kunstsinne stand Hermann weit über den dürren Kategorien Hephästions und über seinem eigenen Systeme und so fehlt ihm auch nicht das Gefühl für die Einheit der Strophe, er sagt selber: *versus per se optimi si ita conjungantur, ut numeri non apte congruant, non videbuntur recte unum quoddam ac totum efficere,* aber welche Reihen zusammenpassen und welche nicht, das überlässt er dem Gefühle: *ea non tam regulis quibusdam comprehendi possunt quam sensu percipiuntur.* Erst Böckh, der zu der Metrik die Rhythmik hinzubrachte, vermochte es die Strophengattungen Pindars nach ihrer metrischen Eigenthümlichkeit auf feste Normen zurückzuführen und mit dem ἦθος ῥυθμῶν in Einheit zu setzen, ihm gelang es Pindars *numeri soluti* der wissenschaftlichen Betrachtung zu unterwerfen und in ihre Elemente zu zerlegen, wo Hermann nicht anstand, sogar gegen das System der Alten freie metrische Bildungen als parapäonische Füsse anzunehmen. Gewiss hätte der metrischen Wissenschaft keine grössere Gunst zu Theil werden können, als wenn Böckh auch für die übrigen chorischen Lyriker und die Dramatiker die einzelnen Strophengattungen bestimmt hätte, da auf diesem Gebiete fast noch Alles zu thun ist. Man redet zwar schon lange „von der grossartigen rhythmischen Kunst des tragischen Chorliedes“, man bewundert die Composition seiner Strophen, „die herrliche Harmonie von Form und Inhalt“, aber diese Bewunderung ist meist nicht viel mehr als ein erstes dunkles Gefühl, sie gleicht dem unmittelbaren Eindrucke, den ein griechischer Tempel auf diejenigen macht, die noch nicht einmal die architectonischen Stilarten zu unterscheiden wissen. Die metrischen Stilgattungen der Dramatiker aber treten in Form und Bedeutung ebenso scharf wie die architectonischen auseinander, ja die Unterschiede sind hier noch viel bedeutender, weil sich mit jeder metrischen Stilart zugleich ein so scharf ausgeprägter

ethischer Charakter verbindet, dass der poetische Gedanke nach Ton und Inhalt und nach der jedesmaligen Situation stets eine bestimmte metrische Stilart erfordert, und dass umgekehrt dem poetischen Gedanken durch die bestimmte Strophengattung, in der er auftritt, eine besondere Färbung und Stimmung verliehen wird. Wie weit man von der Erkenntniss dieser Stilgesetze noch entfernt ist, das zeigen die neueren Versuche chorische Strophen in der Manier der Tragiker zu dichten. Von allen Strophen, die ein geistvoller und gediegener Kenner des Aeschylus in seinem gefesselten Prometheus gedichtet hat, ist auch nicht eine einzige, deren Metrum Aeschyleisches Gepräge trägt: weder in der Wahl der metrischen Reihen, noch im Umfang der Strophen, noch in der äusseren Stellung der Chorlieder, noch im Ethos zeigt sich die Manier einer Aeschyleischen Strophengattung. Es wird aber auch nicht möglich sein, jene Bildungsgesetze der Strophengattungen und metrischen Stilarten zu erkennen, so lange man in der Metrik die Strophen nur anhangsweise behandelt und hier weiter nichts thut, als das Hephästionische *περὶ ποιημάτων* durch eine Classification der Strophen nach ihrem äusseren Umfange zu erweitern und etwa noch die kleinen Strophen der ionischen und lesbischen Lyriker einzeln aufzuführen, während die sogenannten grösseren Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker mit einigen allgemeinen Bemerkungen abgethan werden. Dergleichen der Litteraturgeschichte entnommenen Kategorien können der „trockenen“ Metrik kein neues Leben geben, wenn man unbekümmert um die in der Strophe waltende metrische Einheit die Bestandtheile derselben aus einander gerissen und unter die verschiedensten Kategorien der einfachen und zusammengesetzten Verse zerstreut hat und dann von den Strophen nur die dürren Schaalen behält, aus denen der Inhalt herausgepresst ist. Ebenso wenig hilft es aber auch, die Kategorien der Stropheneintheilung aus der griechischen Harmonik zu entnehmen; das war für Pindars Epinikien möglich, aber für die dramatischen Metra ist eine Sonderung nach den Tonarten durchaus unstatthaft, und auch für Pindar haben wir die Namen dorische, äolische und lydische Strophen aufgeben müssen und sind hier wie überall lediglich von der metrischen Eigenthümlichkeit ausgegangen, denn nur so liess sich ein die ganze griechische Poesie umfassendes System der metrischen Stilarten und Strophengattungen gewinnen.

Es soll hiermit aber nicht gesagt sein, dass das metrische System, welches wir an die Stelle der Hephästionischen Kategorien setzen, ein völlig neues sei. Je mehr es uns gelang, die einzelnen Stilarten bei den Dramatikern und Lyrikern zu scheiden, um so mehr lernten wir einsehen, dass auch schon die Alten die verschiedenen Strophengattungen unterschieden haben und dass jenem der nachclassischen Zeit angehörigen Systeme der Metriker ein älteres die metrischen Stilarten nach Form und Ethos sonderndes System vorausgeht, welches der classischen Zeit der griechischen Poesie angehört und unmittelbar aus dem Leben der alten Kunst, hauptsächlich aus den Schulen der Nomosdichter hervorgegangen ist. Was wir von

diesem Systeme wissen, beruht auf den Berichten der Musiker, Rhetoren und Philosophen und eine jede derartige Notiz ist für die Wissenschaft der Metrik geradezu unschätzbar. Dahin gehören die Angaben über das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, worunter die Alten nicht etwa das daktylische Metrum oder den Hexameter, sondern die specielle Strophengattung des daktylischen Maasses verstanden, welche Stesichorus für seine chorische Lyrik aus dem alten aulodischen Nomos entlehnt und weiter ausgebildet hat und welche späterhin auch von den Dramatikern gebraucht wurde. Dahin gehört ferner die von den Alten überlieferte Theorie der rhythmischen *τρόποι* und *ἤθη*, welche sich keineswegs bloss auf das Tempo bezieht, sondern einen viel durchgreifenderen Unterschied begründet. Dahin gehört endlich Alles, was uns von Plato, Aristoteles, Dionysius, Plutarch, Aristides u. a. über den ethischen Charakter und den Gebrauch einzelner Maasse überliefert ist. Wir haben uns bemüht, dies alte System wieder herzustellen und ihm die Strophengattungen, die sich uns aus dem Studium der Dichter ergaben, unterzuordnen, und wenn wir die Kategorien der Metriker verliessen, so beruht doch die von uns gegebene Anordnung des Stoffes nicht weniger auf einer antiken Tradition, und zwar auf der Tradition der classischen Zeit, der Zeit des Pindar und der Dramatiker. Die unselige Scheidung von Rhythmik und Metrik, die in Hephästions Buche völlig durchgeführt ist, hat dies System in Vergessenheit gerathen lassen, während die *συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν*, deren Theorie von Aristides kurz angedeutet ist, und ebenso auch die Fragmente Heliodors noch manche Hinweisung darauf enthalten.

Im Allgemeinen geben die drei Rhythmengeschlechter das oberste Eintheilungsprincip der metrischen Stilarten und Strophengattungen, die wir kurzweg als Metra bezeichnen. Eine jede Strophe gehört nämlich in den meisten Fällen einem und demselben Rhythmengeschlechte an, ein Rhythmenwechsel zwischen den Reihen derselben Strophe findet hauptsächlich nur in den ionischen Strophen mit *ἀνακλώμενοι*, in den dem Kordax angehörigen päonischen Strophen mit trochäischen Dipodien oder freien Anapästen und endlich in den Dochmien d. h. den Zusammensetzungen eines päonischen und jambischen Taktes statt. Diese *ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες* sind nach dem Bericht der Alten der Ausdruck für die abnormen Bewegungen des Gemüths, es sind die *βάσεις ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι*, die der strenge Sinn des Plato aus seinem Staate entfernen will. Abgesehen von den *μεταβάλλοντες* gehört eine jede Strophe entweder dem *γένος δακτυλικόν* oder dem *γένος ἰαμβικὸν τρίσημον* oder *ἑξάσημον* oder dem *γένος παιωνικόν* an. Von dem Taktwechsel ist die Vereinigung der Metra des daktylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes zu scheiden, in welcher die Daktylen (Anapäste) durch kyklische Messung den damit verbundenen Trochäen (Iamben) gleich gestellt werden. Im weiteren Sinne ist zwar auch diese Vereinigung nach der rhythmischen Theorie der Alten eine rhythmische *μεταβολή*, aber keine *μεταβολὴ κατὰ γένος*, kein Taktwechsel, sondern nur eine *μεταβολὴ ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτόν*. S. Gr. Rhythm. S. 169. Dem

Rhythmus nach wären die hierher gehörigen Metra dem iambischen Geschlechte unterzuordnen, wir haben ihnen jedoch der Bequemlichkeit wegen nach dem Vorgange der obengenannten *συμπλέκοντες* eine besondere Stelle neben den drei Rhythmengeschlechtern eingeräumt und nach zwei Klassen gesondert, die im Allgemeinen den daktylo-trochäischen *ἀσυνάρτητα* und *μικτά* Hephästions entsprechen. In der einen, den Daktylotrochäen, bilden die Metra der beiden Rhythmengeschlechter selbstständige Reihen, in der anderen, den Logaöden, sind die Füsse beider Rhythmengeschlechter zu einer einheitlichen Reihe zusammengetreten. So gliedern sich die metrischen Stilgattungen nach folgenden 4 Hauptkategorien: I. Einfache Metra des daktylischen Rhythmengeschlechtes: Daktylen und Anapäste. II. Einfache Metra des iambischen Rhythmengeschlechtes: Trochäen, Iamben, Iambotrochäen und Ionici. III. Zusammengesetzte Metra des daktylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes mit den beiden oben angegebenen Unterarten. IV. Metra des päonischen Rhythmengeschlechtes mit den hierher gehörenden *ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες*.

Innerhalb dieser Metra treten nun die rhythmischen Tropoi (*τρόποι ῥυθμοποιίας*) als bestimmte Kategorien auf. In der Griech. Rhythmik hatten wir die Aufgabe, die Theorie der *τρόποι* nach ihrer äusseren Bedeutung hinzustellen, in dem vorliegenden Bande haben wir die dort gewonnenen Resultate mit den erhaltenen Denkmälern der griechischen Poesie in Zusammenhang gebracht und in dieser Anwendung enthält die Lehre von den *τρόποι* die Fundamentalgesetze der metrischen und rhythmischen Composition, wodurch der Charakter eines Gedichtes nach seiner formalen Seite bestimmt wird; den Zusammenhang der rhythmischen Tropoi mit dem harmonischen d. h. mit der Tonlage, den *ἁρμονίαι* und *τόνοι* mussten wir von der Metrik ausschliessen, da er nicht die metrischen und rhythmischen, sondern die eigentlich musikalischen Verhältnisse betrifft; nur bei einzelnen Metren haben wir auf die Harmonien eingehen müssen, weil man bisher gerade in der Harmonie die wesentliche Bedingung für die metrische Eigenthümlichkeit einer Strophengattung erblickte. Die rhythmischen Tropoi sind dem *γένος* nach drei: 1) Der diastaltische oder tragische d. h. die Compositionsform der tragischen Chorlieder (aber nicht der tragischen Monodien). 2) Der systaltische Tropos für die Monodien des Nomos, des Dramas und der sog. subjectiven Lyriker und für die hyporchematischen, threnodischen, komischen und satyrdramatischen Chorlieder. 3) Der hesychastische Tropos für die ruhigeren Gattungen der chorischen Lyrik wie Päane, Epinikien und die älteren Dithyramben. Ueber die *ἤθη* der drei Tropoi ist im Allgemeinen Gr. Rhythm. § 43 gehandelt. Die Metra des bewegten päonischen Rhythmengeschlechtes gehören bloss dem systaltischen Tropos an, die Iamben und Trochäen sondern sich nach dem systaltischen und tragischen, die Daktylen und anapästischen nach dem hesychastischen und systaltischen Tropos, in den daktylotrochäischen und logaödischen Metren endlich sind alle 3 Tropoi vertreten. Die eigenthümliche Behandlung der Metra nach den Tropoi ist nun überall eine sehr durchgreifende

und charakteristische, indem das verschiedene Ethos stets eine verschiedene metrische Behandlung hervorgerufen hat; wir besitzen in jenen Tropoi gradezu die vornehmsten stilistischen Unterschiede der Metra und die von uns gebrauchten Namen: systaltische Iamben, diastaltische oder tragische Iamben, hesychastische Daktylotrochäen u. s. w. bezeichnen ebenso viele in Form und Ethos gleichweit getrennte Stilarten und Strophengattungen. Innerhalb dieser Kategorien erheben sich neue Unterschiede durch den verschiedenen Charakter der zu demselben Tropos gehörenden poetischen Gattungen (die εἴδη der Alten, Gr. Rhythm. § 43) und durch die Individualität der einzelnen Dichter. Auch hierfür hatten die alten Theoretiker eine genaue Terminologie, die aber bis auf einzelne Reste, wie das κατὰ δάκτυλον εἶδος, für uns verloren ist. Durch die sorgfältige Beobachtung der erhaltenen Dichterwerke lassen sich indess die stilistischen Unterschiede dieser Art wieder herstellen. So gehören die logaödischen (sog. äolischen) Strophen Pindars und Simonides' demselben Grundmetrum und demselben τρόπος ἡσυχαστικός an, aber dennoch finden zwischen ihnen so scharf ausgeprägte Unterschiede statt, dass wir hier nicht allein blosse Stilnüancen, sondern geradezu verschiedene Stilgattungen zu sehen haben, die logaödischen Strophen des Pindarischen und Simonideischen Stils, von denen ein jeder auch bei den übrigen chorischen Lyrikern seine Vertreter findet. Ebenso verhält es sich mit den logaödischen Strophen des Aeschylus einerseits und des Sophokles und Euripides andererseits; auch hier finden wir einen durch das Ethos bedingten Gegensatz in der Behandlung des logaödischen Maasses, und die hierdurch auftretenden logaödischen Stilarten der älteren und der späteren Tragödie stehen sich unter einander ebenso fern wie die Simonideischen und Pindarischen Logaöden. Auch im daktyloepitritischen Metrum (den sogenannten dorischen Strophen), welches ursprünglich nur dem hesychastischen Tropos angehörte, aber ebenso wie das κατὰ δάκτυλον εἶδος auch hin und wieder von den Tragikern mit treuer Bewahrung des eigenthümlichen Ethos gebildet wird, lassen sich streng geschiedene Normen in der Manier der einzelnen Dichter nicht verkennen, ganz abgesehn von den durch die poetische Gattung bedingten Nüancen; auf der einen Seite steht hier Stesichorus, Pindar, Bacchylides und die älteren Dithyrambiker, auf der anderen Simonides und die Tragiker. Dergleichen Eigenthümlichkeiten im metrischen Sprachgebrauch der einzelnen Dichter haben wir fast für jede Stilart nachgewiesen und sahen grade hierin um so mehr eine Hauptaufgabe unserer Arbeit, als hier das weite Feld der Beobachtungen noch völlig unbebaut war, denn bei den traditionellen Kategorien der metrischen Disciplin war nicht einmal Raum für dergleichen Beobachtungen vorhanden und selbst die Gesichtspunkte fehlten dafür, so lange die Stilgattungen nicht unterschieden waren. Aber warum sollten wir uns heut zu Tage, wo andere Disciplinen so weit vorgeschritten sind und wo der Ueberblick über die Gebiete des antiken Lebens auch für die Metrik einen anderen Standpunkt darbietet, warum sollten wir uns noch immer von

den dürren Kategorien Hephästions den Horizont der metrischen Forschung abgrenzen lassen? Die zusammenhängende Darstellung der metrischen Kunst bei den einzelnen Dichtern, welche der Geschichte der musischen und metrischen Kunst überlassen bleibt, wird zeigen, dass sich auch innerhalb der einzelnen Stücke desselben Dramatikers dergleichen stilistische Unterschiede erheben. So nimmt der Prometheus durch die metrische Behandlung unter den Aeschyleischen Tragödien eine durchaus eigenthümliche Stelle ein. Der einzige G. Hermann hat die Bemerkung gemacht, dass die Trimeter des Prometheus sich durch den häufigen anapästischen Anlaut von den übrigen Tragödien unterscheiden, aber noch viel auffallender sind die Eigenthümlichkeiten der melischen Partien, die uns in dem Prometheus ein in seiner metrischen Composition von der sonst so scharf ausgeprägten Aeschyleichen Norm völlig abweichendes Stück erkennen lassen. Der Prometheus ist die einzige Tragödie des Aeschylus, welche im Umfang der Chorlieder den Sophokleischen und Euripideischen Stücken analog steht, denn es sind entweder nur 2 Strophenpaare oder 2 Strophenpaare und eine Epodos, oder gar nur 1 Strophenpaar und eine Epodos zu einem Chorikon vereint. Die Parodos sodann tritt durch die anapästischen Zwischensysteme noch näher an die Sophokleische und Euripideische Manier heran. Noch charakteristischer ist der Unterschied der Metra. Die Strophen v. 526 u. 887 sind Daktyloepitriten, welche Sophokles und Euripides, aber Aeschylus sonst niemals gebraucht; die Strophe v. 425 sind diastaltische Daktylotrochäen, ein beliebtes Maass des Euripideischen Stils, das wenigstens in dieser Form bei Aeschylus niemals vorkommt; ebenso steht das logaödisch-anapästische Metrum v. 545 und das iambisch-choriambische v. 128 dem Aeschylus fern. Vor Allem auffallend ist die trochäische Strophe v. 415 mit schliessendem Priapeus, denn die Trochäen des tragischen Tropos gehören zwar vorwiegend dem Aeschylus an, aber niemals in der hier gebauten Weise, wo sämmtliche trochäische Tetrapodien akatalektisch auslauten. Die einzigen Strophen, die der sonstigen Manier des Aeschylus nicht geradezu entgegengesetzt sind, sind die iambischen v. 159 u. 901 u. die ionischen v. 397. Die Monodien der übrigen Aeschyleischen Tragödien werden von einzelnen Choreuten oder als scenisch-chorisches Amoibaion vorgetragen, im Prometheus sind sie reine Bühnengesänge, wie sonst nur bei Sophokles und Euripides, sowohl die dochmische Monodie der Io v. 566 als auch der monodische Vortrag des Prometheus v. 88, der in seiner metrischen Composition (anapästisches System, Trimeter, dochmisch-baccheische Partie und wieder ein anapästisches System) einen durchaus modernen Typus zeigt. Wir wollen hier aus diesen metrischen Eigenthümlichkeiten des Prometheus keine weiteren Consequenzen ziehen, aber so viel stellt sich von selbst heraus, dass die Tragödie nicht, wie man angenommen hat, zu den älteren Werken des Dichters gehören kann.

Mit der Darlegung der Strophengattungen findet zugleich die Frage nach der metrischen Einheit der einzelnen Strophe ihre Erledigung. Wo in der Strophe eine rhythmische *μεταβολή* stattfindet,

da besteht die Einheit in der regelmässigen Aufeinanderfolge zweier ungleicher Rhythmen, wie wir dies bei den Dochmien und den übrigen hierher gehörenden Metren dargestellt haben. Gehört die Strophe den zusammengesetzten Metren des daktylischen und diplasischen Rhythmengeschlechtes an, so sind die auf einander folgenden Füsse der rhythmischen Gliederung und Ausdehnung nach gleich, die gleichen Takte sind bloss durch das Silbenschema verschieden, indem sie bald in einem Daktylus (Anapäst), bald in einem Trochäus (Iambus) ihren Ausdruck finden. Die Rhythmik der modernen Musik würde sich hieran genügen lassen, nicht aber die des classischen Alterthums, die auch der äusseren Form der Takte ein ἦθος beilegt und in welcher die Folge daktylischer und trochäischer Taktformen, wenn sie nicht durch feste Normen bestimmt wäre, gradezu der Gegensatz alles Rhythmus sein würde. Wir haben gezeigt, dass sich die Strophen des aus diesen Füssen zusammengesetzten Metrums nach streng geschiedenen Gattungen sondern, von denen einer jeden eine feste typische Verbindungsweise der Daktylen und Trochäen eigenthümlich ist und eine jede durch wenige Primärformen beherrscht wird, und dass sich hierdurch auch die äussere metrische Gestalt, so mannigfaltig diese auch auf den ersten Blick erscheint, als ein einheitliches Ganze darstellt. Auch die den einfachen Metren angehörenden Strophen enthalten nach der bisher üblichen Auffassung eine Menge heterogener Elemente. So besteht, um das erste beste Beispiel herauszugreifen, die iambische Strophe Agam. 367 nach Dindorf *Metra Aeschyli etc.* p. 36 aus folgenden Versen: einem antispastischen, iambischen, iambisch-cretischen, iambisch-trochäischen, ischiorrhogischen, einem iambicotrochaicus cum antispasto, einer choriambischen Clausel, aus daktylischen Reihen und Glykoneen. Und dennoch ist diese Strophe eine rein iambische nach den strengsten Bildungsgesetzen des tragischen Tropos. Um aber die metrische Einheit zu erkennen, dazu bedarf es zweier Gesetze, die sich auch für die aus den zusammengesetzten Metren bestehenden Strophen geltend machen: 1) Die Epimixis alloiometrischer Reihen, welche meist als Proodika oder Epodika an den Anfang oder den Schluss einer Periode verwiesen sind. Wir haben nachgewiesen, dass jeder Strophengattung bestimmte Alloiometra eigenthümlich sind: logaödische Epodika den iambischen Strophen des tragischen Tropos (wie der oben angeführten Strophe aus Agamemnon), anapästisch-iambische Proodika den Pindarischen, ithyphallische Epodika den Simonideischen und tragischen Daktylo-Epitriten, daktylische Pentapodien den trochäischen Strophen des Aeschylus u. s. w. Die Strenge in der Wahl bestimmter Reihen, die sparsame Zulassung derselben im Inlaut der Periode schliesst hier die Annahme einer willkürlichen Mischung der Metra aus. Die logaödischen Strophen beruhen auf dem Principe einer innigen Verschmelzung daktylischer und trochäischer Füsse, und daher ist hier auch die Epimixis trochäischer (oder iambischer) Reihen in einer grösseren Ausdehnung gestattet; eben dahin gehört auch die Epimixis iambischer und päonischer Reihen in den dochmischen Strophen. — Besteht eine Strophe aus zwei alloiometrischen Perioden, so ist dies

keine Mischung, sondern eine Vereinigung von zwei verschiedenen metrischen Stilarten in derselben Strophe; dergleichen Strophen sind aber nur selten gebildet worden. 2) Die **Synkope der Thesis**, ein Gesetz, welches der Auflösung der Arsis und der Zusammenziehung der Thesis durchaus coordinirt an die Seite zu stellen ist, — nicht ein rhythmisches, sondern ein recht eigentlich metrisches Gesetz, wenn es gleich bei Hephästion und den späteren Metrikern nicht verzeichnet steht. Dieses Gesetz lautet so: Dieselbe metrische Eigenthümlichkeit, welche sich am Ende des Verses als Katalexis zeigt, dass hier nämlich die Thesis nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt wird, kommt auch im Inlaute des Verses und der Reihe vor. Der rhythmische Umfang der nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückten Thesis, oder wie wir kurz sagen, der synkopirten Thesis, wird entweder durch eine Pause oder durch Dehnung der vorausgehenden Arsis compensirt, je nachdem hier eine Wortbrechung stattfindet oder nicht. Dies ist der Punkt, in welchem die Angaben der Rhythmiker vom *χρόνος τρίσημος* und *τετράσημος*, von den *χρόνοι κενοί*, dem einzeitigen *λεῖμμα* und der zweizeitigen *πρόσθεσις*, von dem *γένος τριπλάσιον* und *ἐπίτριτον* zusammenlaufen. Eine solche Synkope findet im elegischen Pentameter statt, bei dessen Vortrage die Alten in der Mitte eine zweizeitige Pause beobachteten, wie Augustin sagt: *sensisti enim, ut opinor, me ... moram duorum temporum siluisse, et tantumdem in fine silentium est.* Am verbreitetsten ist der Gebrauch der Synkope im trochäischen und iambischen Metrum, aber sie ist keine regellose, wie die Unterdrückung der Thesen in den altnationalen Versen der Römer und Germanen, sondern sie folgt den festen Normen griechischer Kunst. Das Gesetz der Synkope ist es, nach welchem sich in der oben angeführten Aeschyleischen Strophe aus dem iambischen Metrum alle jene scheinbaren antispastischen, iambo-cretischen Verse u. s. w. entwickelt haben, die aber in Wahrheit keine Antispasten und Iambocretici, sondern synkopirte iambische Trimeter und Dimeter sind, indem bald nach der zweiten Arsis, bald nach der ersten und zweiten Arsis zugleich die Thesen synkopirt sind. Ebenso werden durch die Synkope im trochäischen Metrum die cretischen und päonischen Füsse erzeugt, welche hier keine eigentlichen Cretici oder Päonen (keine fünfzeitigen Rhythmen) sind, sondern den mit ihnen verbundenen sechszeitigen Ditrochäen völlig gleich stehn, nur dass die zweite Thesis nicht durch eine besondere Silbe, sondern durch eine einzeitige Pause oder durch Verlängerung der vorausgehenden Länge zum *τρίσημος* ausgedrückt ist. Hephästion und die Späteren reden zwar nicht von diesem Gesetze der Synkope, wohl aber die Metrik des älteren Heliodor, aus welcher uns von dem Scholiasten Hephästions (p. 77 Gaisf. ed. 2) die Stelle über den sechszeitigen Creticus oder Päon erhalten ist: ‛*Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἑξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας* (d. h. wie die damit verbundenen *βάσεις τροχαϊκάς* oder trochäische Dipodien), *οἷον· οὐδὲ τῷ κνωδάλῳ* (?). Es wird hiernach Niemand unsere Auffassung synkopirter Formen wie

τόνδ' ἀφαιρούμενος πτῶκα, ματρῷον ἅγνισμα κύριον φόνου· ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ

‿́ ∪ └─   — ∪ — Λ   ‿́ ∪ └─   — ∪ └─   ‿́ ∪ — ∪ — ∪ — Λ
ὤ ∪ — Λ   ω ∪ — Λ

in Frage stellen, da sie durch die antiken Metriker selber geboten ist. Es kann höchstens fraglich bleiben, ob hier bei jeder *τομή* eine *ἀνάπαυσις* (d. h. *λεῖμμα*) anzunehmen ist, oder ob hier nicht auch bisweilen der *τρίσημος* stattfand, — denn dass bei einer Wortbrechung mitten zwischen zwei zusammengehörigen Silben keine Pause, sondern nur Dehnung zum *τρίσημος* möglich ist, versteht sich von selber. Und so müssen wir der Synkope als einem metrischen Elementar- und Fundamentalgesetze ihre Stelle neben der Auflösung, Zusammenziehung u. s. w. vindiciren; sie ist der Ariadnefaden, der uns aus dem wüsten Labyrinthe der Antispasten, Iambo-cretici, Ischiorrhogici zum klaren Blicke in die lichtvolle Ordnung und Einheit der Strophe führt.

Aber weder die metrische Einheit, noch die Gleichheit der auf einander folgenden rhythmischen Füsse oder Takte würde die Strophe zu einem rhythmischen Kunstwerke machen, wenn ihr das fehlte, was die Modernen den Rhythmus *κατεξοχήν* nennen, nämlich die Regelmässigkeit und Ordnung in der Aufeinanderfolge der Reihen als der höheren rhythmischen Einheiten, zu welchen sich die einzelnen rhythmischen Füsse zusammenschliessen, mit einem Worte, wenn die antike Strophe ohne Eurhythmie wäre. Die moderne Musik hat allen Sinn für das Ethos der einzelnen Rhythmen eingebüsst, der Takt ist ihr nur eine abstracte Grundlage für die Melodie und Harmonie, und die fast unendliche Mannigfaltigkeit in dem Bau des einzelnen Taktes und in der Anordnung seiner Theile hat, um mit dem Terminus technicus der Alten zu reden, keine *οἰκειότης*. Aber über Eines kann sich die moderne Musik nicht hinaussetzen: dies ist die strenge Responsion zwischen den Gliedern eines musikalischen Satzes, oder, was dasselbe ist, zwischen den rhythmischen Reihen einer Periode. Wo diese Responsion, die sich nicht etwa auf die Melodie, sondern lediglich auf die Zahl der zu einander gehörenden Takte bezieht, verletzt ist, da erkennt man den schlechten Componisten, „da hat das Stück keinen Rhythmus". Wie aber wäre es möglich, dass sich in den Strophen der Griechen, die dem Rhythmus nach allen Seiten hin eine so hohe Bedeutung beilegen, die rhythmischen Reihen ohne Ordnung an einander fügten, ohne sich gegenseitig zu bedingen und im Gleichgewichte zu halten? Ist dies sogar in der modernen Musik der Fall, so müssen um so mehr auch die Reihen des griechischen Chorliedes in ihrem *μέγεθος*, d. h. in ihrer rhythmischen Ausdehnung mit einander respondiren, die Tripodie muss eine Tripodie, die Tetrapodie eine Tetrapodie erfordern*), und nur der Anfang oder der Schluss der Periode kann gleichsam als rhythmisches Vor- und Nachspiel, als *προῳδικόν* und

*) Anders die von Böckh aufgestellte Responsion der metrischen Elemente einer Strophe.

ἐπῳδικόν eine freie und unabhängige Stellung einnehmen. Leugnen wir diese Ordnung der μεγέθη, so sprechen wir damit den griechischen Strophen den Rhythmus überhaupt ab. Hatten doch selbst die alten Rhetoren einen Kanon für die Responsion der Glieder einer Periode aufgestellt, wie uns Cic. de orat. 3 § 186 aus Theophrast berichtet: *aut paria esse debent posteriora (membra) superioribus, extrema primis, aut, quod etiam melius et jucundius, longiora;* wie wäre es da zu denken, dass den alten Rhythmopoioi die Normen für die Responsion der rhythmischen Reihen gefehlt hätten? Es bedarf keines grossen Scharfblickes, um zu erkennen, dass wie die Rhetoren ihre Sätze über den Rhythmus und die rhythmischen Füsse der Rede, ja wie sie selbst ihre Termini technici κῶλον und κόμμα aus der Rhythmik entlehnt haben, dass ebenso auch jener Kanon über die Responsion der rhetorischen κῶλα in der rhythmischen Technik seinen Ausgangspunkt hat, jedoch so, dass die mathematische Strenge der rhythmischen Verhältnisse auf dem Gebiete der Rhetorik gelockert werden musste. Es liegt in jener Forderung des Theophrast das Gesetz der mesodischen und palinodischen Periode (Gr. Rhythm. § 45) deutlich zu Tage; das längere Schlussglied, vom welchem dort geredet wird, entspricht dem ἐπῳδικόν, welches z. B. auch in den Strophen Pindars fast durchgängig als eine längere Reihe erscheint. Da uns die Rhythmiker keine näheren Data über die eurhythmische Responsion hinterlassen haben, so mussten wir versuchen, dieselbe aus den erhaltenen Dichterwerken wieder herzustellen; wir haben sie in dem vorliegenden Buche an den einzelnen Strophengattungen nachgewiesen und hier zugleich gezeigt, dass die Formen der Eurhythmie für die verschiedenen metrischen Stilgattungen verschieden sind, am kunstreichsten für die hyporchematischen Daktylo-Trochäen, für die Pindarischen Logaöden und für die daktylo-epitritischen Strophen, bei welchen letzteren auf die einzelnen Gestaltungen der mesodischen und palinodischen Perioden näher eingegangen werden musste. Wem die eurhythmische Periodologie der Alten zu kunstreich erscheinen sollte, den verweisen wir auf die in der Gr. Rhythm. von uns hingestellten Thatsachen. Wir können zwar die verschlungene Responsion der Reihen im Vortrage der Strophe nicht mehr hervortreten lassen, dazu bedürfte es der antiken Musik und Orchestik, aber dennoch hat sie für die Metrik eine praktische Bedeutung, indem sie das Regulativ für die Reihen- und Versabtheilungen enthält.

Zu der rhythmisch-metrischen Formbildung (σύνθεσις) tritt als ein gleich wichtiger Punkt der antiken Metrik und Rhythmik der ethische Charakter der einzelnen Metra und Strophengattungen (οἰκειότης) hinzu. Die Alten hielten den feinen Sinn für das Ethos der Rhythmen, das sogenannte κριτικόν, für ebenso hoch als die Kunst der Rhythmenbildung selber, und nur in der Vereinigung von Beidem sahen sie Vollendung des Rhythmopoios. So sagt Plutarch in seinem aus den Werken der besten Litterarhistoriker und Musiker geschöpften Dialoge über die Musik c. 33: ἀναγκαῖον δύο τοὐλάχιστον γνώσεις ὑπάρχειν . . ., πρῶτον μὲν τοῦ ἤθους, οὗ ἕνεκα ἡ σύνθεσις γεγένηται,

ἔπειτα τούτων, ἐξ ὧν ἡ σύνθεσις und führt diesen Satz an dem Beispiele des päonischen Metrums näher aus. Das klassische Alterthum verstand die formellen Unterschiede der rhythmischen Composition unendlich tiefer als die moderne Zeit, in welcher die Bedeutung der Harmonie und Instrumentation alle übrigen Seiten der musischen Kunst fast völlig absorbirt hat. Es gilt dies nicht bloss von der Bedeutung des Rhythmus im Allgemeinen, von welchem Plato sagt, dass er von den Musen gegeben sei, um die gestörten Bewegungen des Seelenlebens zur Ruhe und Harmonie mit sich selbst zu führen und den menschlichen Geist zum Abbilde des in seliger Befriedigung ruhenden göttlichen Geistes zu machen, es gilt dies noch mehr von dem verschiedenen Charakter der einzelnen Rhythmen und Metra. Eine jede metrische Stilart hat ihre οἰκειότης, d. h. sie afficirt die Stimmung des Zuhörenden nach einer bestimmten Richtung hin und ist desshalb nur zum Ausdruck bestimmter poetischer Situationen geeignet. Mit Ausnahme dessen, was Böckh über die Strophengattungen Pindars gesagt hat, hat man sich bei der Beurtheilung des ethischen Charakters der Metra meist in sehr allgemeinen Räsonnements und Phrasen bewegt, man hat vielfach im zügellosen Spiele der Phantasie die ästhetische Bedeutung antiker Rhythmen gepriesen und keinen Anstand genommen, die einfachsten Verse einem Parthenon und olympischen Zeus an die Seite zu setzen, aber dabei ist das wahre Verständniss des ἦθος, das eigentliche κριτικόν, nur selten zu seinem Rechte gekommen. Die alten Musiker, Philosophen und Rhetoren haben uns bald in vereinzelten Notizen, bald in mehr zusammenhängender Darstellung die Grundlinien einer rhythmischen und metrischen Aesthetik überliefert, welche die objectiven Anhaltspunkte für die weitere Forschung sein und mit einer nüchternen Untersuchung über den Gebrauch der einzelnen metrischen Stilgattungen bei den verschiedenen Dichtern, über die Eigenthümlichkeit des Gedankeninhaltes und des sprachlichen Ausdrucks verbunden werden müssen. Nur so vermag man die οἰκειότης zu bestimmen und zu den Grundsätzen zurückzugelangen, welche die Alten in ihrer Rhythmopöie als das κριτικόν aufgestellt haben. Die bisherigen Lehrbücher der Metrik geben nur eine Formenlehre der einzelnen Reihen und Verse, keine Syntax und Stilistik, die beide für die Metrik so wichtig sind wie für die Grammatik; die erstere zeigt die Verbindung der Reihen zu rhythmischen Perioden und Strophen, die metrische Stilistik die Unterscheidung der Strophengattungen nach ihrem Ethos und Gebrauche und nach der individuellen Manier der einzelnen Dichter. Die grössten Künstler in der treuen und ausgeprägten Darlegung des einer jeden Stilart eigenthümlichen Ethos sind Aeschylus und Aristophanes. Aristophanes, der feine Kenner altklassischer Rhythmik, stellt die verschiedenen Stilarten zu den wirksamsten Contrasten zusammen und gebraucht mitten unter den der Komödie angehörigen Metren die Stilgattungen der Lyriker und Tragiker, wobei man den sinnigen Zweck des Dichters ablauschen und die Verschiedenheit der Rhythmen mitfühlen lernt. Die der Komödie eigenthümlichen Metra sind an

Zahl nur gering, es sind die Weiterbildungen des Archilochischen und Anakreontischen Stils und die für den Kordax aus dem Hyporchema herübergenommenen Maasse. Aber wir finden neben diesen komischen Metren im engeren Sinne fast alle Stilarten der Lyriker und Tragiker bei Aristophanes wieder, den Stil des aulodischen Nomos mit seinen rhythmischen Effecten, die strengen Formen des Stesichorus und Pindar, die Metra des Hyporchema mit ihren localen Verschiedenheiten, die Gesänge der Pyrrhiche, die volksmässigen Processionslieder des Dionysos- und Demetercultus und dazu die verschiedensten Stilarten älterer und neuer Tragiker aus Chorliedern, Kommatien und Monodien, und Alles dies an so significanten Stellen und in so durchsichtig scharf ausgeprägter Weise, dass der, welcher sich in der Beobachtung des Ethos bei Tragikern und Lyrikern geübt hat, hier die erwünschteste Gelegenheit findet Vergleiche anzustellen und die blossen Empfindungen auf Gesetze zurückzuführen. Das tiefere Verständniss der Aristophaneischen Komik beruht nicht selten auf diesem launig geistreichen Spiel der Rhythmen; Aristophanes ist auch in dieser Beziehung eine noch unerschöpfte Fundgrube und ein eindringliches metrisches Studium seiner Stücke vermag die Bedeutung, welche die Alten dem Ethos ihrer Rhythmen beilegten, am besten zu rechtfertigen. Unter den Tragikern ist Aeschylus der Meister der Rhythmopöie und der Führer im Verständniss des Ethos. Er gebietet im Chorliede über die ganze Fülle tragischer Stilarten, wo Sophokles und Euripides den Reichthum beschränken, um eine um so grössere Mannigfaltigkeit in der scenischen Monodie, eine *ποικίλη σκηνικὴ μουσική* zu entfalten. Während die späteren Dichter namentlich in der Harmonik *φιλόκαινοι* sind und neue Tonarten und musikalische Compositionsweisen einführen, sind die älteren Dichter *φιλόρρυθμοι* und die *ποικιλία* bezieht sich bei ihnen auf die *ῥυθμοποιία* und die *λέξις* des durch *κρούματα* begleiteten Gesanges. So referirt Plutarch de mus. 21 aus seinen Quellen: *τῇ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλίᾳ οὔσῃ ποικιλωτέρᾳ ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς διαλέκτους* (so statt *κρουσματικὰς δὲ διαλ.*) *τότε ποικιλώτερα ἦν.* Dieser Gegensatz tritt auch zwischen Aeschylus und seinen Zeitgenossen einerseits und zwischen Sophokles und Euripides andererseits hervor, wie dies die Aristotelischen Problemata von Phrynichus ausdrücklich bemerken. Während sich die Aeschyleischen Chorlieder in den verschiedensten Stimmungen bewegen und von ruhiger Betrachtung ewiger Weltgesetze und selbstbewusster in sich abgeschlossener Grösse in die Leidenschaft des Schmerzes oder des Zornes oder in wehmüthige Klagen und das Bewusstsein menschlicher Nichtigkeit überschlagen, lassen die Chorlieder des Sophokles einen gleichmässigen, weniger bewegten Ton erklingen und müssen desshalb auch die dem Gegensatze der ethischen Stimmungen entsprechenden Strophengattungen auf ein knapperes Maass beschränken, gerade so wie sich die Epinikien Pindars bei ihrer ruhigen Haltung im Wesentlichen an zwei Strophengattungen genügen lassen und nur vereinzelt die daktyloithyphallischen und päonischen Maasse herbeiziehen. Von Sophokles

ist das ἦθος σώζειν eben so streng wie von Aeschylus beobachtet, aber die Sophokleische Tragödie kann bei ihrer inneren Eigenthümlichkeit weder die Fülle der Aeschyleischen Formen gebrauchen, noch die ἤθη in so scharf ausgeprägten und ergreifenden Gegensätzen neben einander stellen. Euripides ist reicher an metrischen Stilgattungen, aber im Ethos weniger streng als Sophokles, er hat manche der Aeschyleischen Strophengattungen beibehalten, obgleich sie ihrem ethischen Charakter nach der neueren Tragödie fern stehen.

Ist das Ethos der Strophengattungen erkannt, so ist es auch möglich, ihre Form auf moderne Dichtungen, die dem Geiste der griechischen Poesie sich annähern, nach den strengen Normen der antiken Rhythmopöie zu übertragen und die Strophen der Tragiker und chorischen Lyriker nachzubilden. Wir meinen nicht eine Nachbildung in der Weise, wie man etwa bei der Nachbildung Horazischer Strophen das typisch gewordene Schema festhält, sondern eine frei gestaltende, künstlerische Reproduction antiker Strophen mit der Freiheit des griechischen Rhythmopoios, der nach den überkommenen Gesetzen der einzelnen Strophengattungen immer neue Formen erzeugte, ohne sich jemals eines schon vorhandenen Schemas zu bedienen, aber auch ohne der scharf ausgeprägten metrischen Eigenthümlichkeit ungetreu zu werden. Wir wollen dies an einem Beispiele aus Schillers Tragödie „Die Braut von Messina" klar machen, in welcher manche der melischen Partien bei einer geringen Modification in der Wendung des Gedankens und der sprachlichen Färbung zu Nachbildungen antiker Strophen sehr geeignet sind. So zerfällt das Chorlied „Durch die Strassen der Städte" in 3 Theile, welchen nach Inhalt und Ton genau drei Aeschyleische Strophengattungen entsprechen, die ionische, iambische und trochäische, wie sich aus der Vergleichung des Schillerschen Liedes mit dem von uns dargestellten Ethos dieser Metra ergiebt. Die ionische Strophenform ist (um von Euripides abzusehen) von Sophokles nur einmal, die iambische nur viermal, die trochäische gar nicht gebraucht, dagegen gehören alle drei zu den Lieblingsstrophen des Aeschylus, — so zeigt auch ein Blick auf das deutsche Original, dass hier der Schillerschen Dichtung nicht die Sophokleische, sondern die Aeschyleische Tragödie als Vorbild vorschwebte. Für die Nachbildung antiker Strophen erinnern wir indess an den schon oben ausgesprochenen Satz, dass poetischer Inhalt und Metrum in einer steten Wechselbeziehung stehen, dass nämlich das Metrum zwar durch den Inhalt bedingt wird, aber auch seinerseits dem Inhalt einen eigenthümlichen Farbenton giebt, und so prägen die Aeschyleischen Formen die Stimmung ungleich schärfer und concreter aus, als dies bei der Eintönigkeit des Schillerschen Metrums der Fall ist, namentlich erhält die Schlusspartie im Gewande der synkopirten Trochäen des Aeschylus bei deren ehernem Klange einen weit feierlicheren Gang und einen erhabeneren und majestätischeren Ausdruck. Ueber die metrische Formbildung der drei Strophenpaare verweisen wir auf die ausführlichen Erörterungen des Buches. In den ionischen Strophen müssen sich die einzelnen Reihen ohne Hiatus und Syllaba anceps

an einander schliessen, in den trochäischen dagegen bildet nach Aeschyleischer Manier die Verbindung zweier Reihen, in den iambischen die einzelne Reihe einen selbstständigen Vers. In den iambischen und trochäischen Strophen, deren Thesen nach der normalen Bildung durchgängig rational sein müssen, kommt das dem tragischen Tropos eigenthümliche Princip der Synkope fast in jedem Verse zur Anwendung und ruft dort die fälschlich sogenannten antispastischen, iambotrochäischen und dochmischen Formen, hier die anlautenden Spondeen und Cretici hervor. Als alloiometrische Reihe gebührt den iambischen Strophen ein logaödisches Epodikon (hier ein erster und zweiter Pherekrateus), den trochäischen Strophen dagegen die gewichtvolle daktylische Pentapodie an vorletzter Stelle und zwar mit reinen Daktylen, jene Reihe, durch welche Aeschylus in dem grossartigen Pathos der trochäischen Strophen den Ton einer ruhigen Erhabenheit erklingen lässt. Die ionischen Strophen mussten wir völlig rein halten ohne synkopirte Formen (an- oder inlautende Anapäste) und ohne *ἀνακλώμενοι*, die beide der Würde des Inhalts fern stehen, und ohne Auflösungen, welche bloss in den ionischen Dionysos- und Demetergesängen ihre Stelle haben, nicht aber da, wo der ionische Rhythmus die Nichtigkeit des irdischen Daseins, die menschliche Ohnmacht gegenüber den unerbittlichen Gesetzen der Nothwendigkeit darstellt. Was den Umfang der Strophen betrifft, so musste den Normen des Aeschyleischen

ΧΟΡΟΣ.

Ἀλλὰ γὰρ ἤδη στείχουσι δόμους,
φοβερὰ δ' Ἄτα δηλοῖ φανερῶς
οἷ' ἐπέκρανεν πολύκλαυτα πάθη·
σὺ δὲ νῦν θάρσει βασίλεια φρεσὶν
καὶ τὰ προσέρποντ' ἐσιδοῦσ' ὄσσοις
ὑπόδεξαι τλάμονι θυμῷ.

ΒΑΣΙΛΕΙΑ.

αἰαῖ αἰαῖ,
τί ποθ' ὁρμᾶται μεγάροις ἐπ' ἐμοῖς,
τίς ἔχει με φόβος; κελαδεῖ δ' οἰκτρῶς
ὕμνος ἰάλεμος, ᾆδου παιάν·
ποῦ μοι φίλα τέκνα μένουσιν;

ΧΟΡΟΣ.

στρ. α'.

Ἐπὶ πασῶν μὲν ὁδῶν ἄστεα θνατῶν
στυγερὰ Μοῖρα διοιχνεῖ, παρέπονται δὲ γόοι
πολύθρηνοί τ' ὀλολυγαί,
δολόμητις γὰρ ἐπ' οὐδοῖσιν ἐφέρπει
βαρὺ κόπτουσα θύραν ἄλλοθεν ἄλλαν.

ἀντ. α'.

τίς ἀνὴρ θνατογενῶν πώποτε πάντων
ἔφυγεν δεινοτάτας χεῖρας ἀλύξας θανάτου;
μέγα φωνοῦσα δὲ Μοίρας
ἀπαραίτητος ἐπαχεῖ ποτε φάμα
πρὸς ἅπασιν μελάθροις οὐ βροτὸς οἰκεῖ.

Stils gemäss die grösste Zahl der Reihen den iambischen, die geringste Ausdehnung den ionischen Strophen gegeben werden, die trochäischen mussten zwischen beiden in der Mitte stehen. Die von uns gewählte Reihenfolge der drei Strophenformen ist lediglich durch das Ethos des Inhalts bedingt, aber wir können nicht umhin, auf ein äusseres Gesetz in der Anordnung der Aeschyleischen Strophen aufmerksam zu machen, womit jene Reihenfolge übereinkommt. Wo Aeschylus ionische Strophen bildet, da stehen sie überall wie hier am Anfange des Chorliedes, wofür der innere Grund S. 312 angegeben ist. Auf die ionische Strophe folgt dann überall bei Aeschylus eine iambische, nur einmal eine trochäische. Als eine Abweichung von der Aeschyleischen Manier könnte es angesehen werden, dass die trochäischen Strophen bei uns den Schluss des Chorliedes bilden, während sie bei Aeschylus, wenn sie nicht unmittelbar auf Ionici folgen, stets das Chorlied beginnen; aber wir können uns für unsere Stellung auf die Hiketides berufen, wo Aeschylus ebenfalls von seiner gewöhnlichen Weise abweichend die Trochäen ans Ende gestellt hat. Den drei Strophenpaaren des Chorliedes stellen wir eine Uebertragung der vorausgehenden Wechselrede zwischen dem Chor und der Königin voran. Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, dass hier anapästische Systeme gewählt werden mussten; es ist der Marschrhythmus, der den herankommenden Leichenzug auf die Bühne geleitet.

Chor.

Es naht sich, es wird sich mit Schrecken erklären,
sei stark, Gebieterin, stähle dein Herz,
mit Fassung ertrage, was dich erwartet,
mit männlicher Seele den tödtlichen Schmerz.

Isabella.

Was naht sich? was erwartet mich? ich höre
der Todtenklage fürchterlichen Ton
das Haus durchdringen — wo sind meine Söhne?

Chor.

Durch die Strassen der Städte
von Jammer gefolgt
schreitet das Unglück, —
lauernd umschleicht es die Häuser der Menschen,
heute an dieser Pforte pocht es, morgen an jener,

aber noch keinen
hat es verschont.
Die unerwünschte schmerzliche Botschaft
früher oder später bestellt es an jeder
Schwelle, wo ein Lebendiger wohnt.

στρ. β'.

Ὅταν γήρως μὲν ἀχθηδόσιν βαρείαις
κεκμηκότες, φυλλάδος
καταρρεούσας ἐν ἡμάτων κύκλοις,
μόλωσιν ᾅδου δόμον γέροντες,
τί τῶνδε δεινὸν ἦμιν ἢ ποταίνιον;
τόδ' αἰωνίοις νόμοις μοιρόκραντον βροτοῖς,
δεῖ δὲ φέρειν ἑκόντ' αἰνᾶς λέπαδνον ἀνάγκας.

ἀντ. β'.

βιαίως δ' ἔσθ' ὅπου κἀν φίλοισιν Ἄτα
ἄφερτος ἐκμαίνεται
φόνον πνέουσ', ἔνθεν αἷμα συγγενὲς
ῥέει πέδοι φεῦ δυσαγκόμιστον,
νέος δ' ἄϊστος ὤλετ' ἐς τὸ πᾶν βίος.
μόρος γὰρ θεόσσυτος καὶ νέας ἥρπασεν
εἰς στυγίαν σκάφαν ἀκμᾶς εὐήρατον ἄνθος.

στρ. γ'.

Ζεὺς εὖτ' ἂν μελαμπτέροισι νυκτηρεφῆ τὸν αἰθέρα
ἐγκαλύψῃ νέφεσσιν, φλογὸς πεδαόρου
ὑψόθεν βαλὼν κράτος,
παντὸς ἤδη βροτοῦ γνώσεται δειματούμενον κέαρ
δαίμονος ὑψιμέδοντος ἐτήτυμον ἀρχάν,
ὃς λάχῃ νέμει βροτῶν.

ἀντ. γ'.

ἴστω δ' ὅστις εὐπιθὴς πότμῳ καὶ φλέγοντος ἁλίου
αἰθρίους ἀστραπὰς ἐμπεσεῖν ὑπέρφροσιν.
οὕνεκ' ἀλλαγὰς βίου
προσβλέπων μὴ μετελθεῖν παραινῶ μάταια κέρδεα,
ὄλβιος ὢν μάθε χρήμαθ' ἑκὼν ἀποβάλλειν,
μηδὲν ἀλγύνων κέαρ.

Was nun unsere Darstellung der einzelnen Strophengattungen betrifft, so war die Theorie der Pindarischen Daktylo-Epitriten und Logaöden von Böckh und die der Dochmien von Seidler festgestellt und unsere Arbeit dadurch ausserordentlich erleichtert. Für die meisten übrigen Strophengattungen der Dramatiker und chorischen Lyriker waren wir ganz auf unsere eigenen Beobachtungen angewiesen, ja wir hatten sie hier zum erstenmal als feste Strophengattungen hinzustellen und ihnen gleichsam erst das Bürgerrecht zu verschaffen. Wo wir hierbei in der Auffassung der Reihen und Verse von der bisherigen Metrik abwichen, da sind alle zu einer Strophengattung gehörenden Strophen, so weit sie metrisch unverdorben waren, einzeln abgedruckt. Dies musste namentlich bei den Trochäen, Iamben, Iambotrochäen und Daktylotrochäen des tragischen Tropos, so wie bei dem sogenannten *κατὰ δάκτυλον εἶδος* und den hyporchematischen Daktylotrochäen geschehen, ebenso glaubten wir auch die einzelnen ionischen Strophen wegen der hier stattfindenden Synkope und der Unrichtigkeit der bisherigen Abtheilung mit ihrem Schema mittheilen zu müssen und haben dasselbe Verfahren auch für die daktylo-epitritischen Strophen der Lyriker und Dramatiker eingehalten, um die gerade in dieser

Wenn die Blätter fallen
in des Jahres Kreise,
wenn zum Grabe wallen
entnervte Greise,
da gehorcht die Natur ruhig nur
ihrem alten Gesetze, ihrem ewigen Brauch,
da ist nichts, was den Menschen entsetze.

Aber das Ungeheure auch
lerne erwarten im irdischen Leben!
mit gewaltsamer Hand
löset der Mord auch das heiligste Band,
in sein stygisches Boot
raffet der Tod
auch der Jugend blühendes Leben.

Wenn die Wolken gethürmt
den Himmel schwärzen,
wenn dumpftosend
der Donner hallt,
da, da fühlen sich alle Herzen
in des furchtbaren Schicksals Gewalt.

Aber auch aus entwölkter Höhe
kann der zündende Donner schlagen,
darum in deinen fröhlichen Tagen
fürchte des Unglücks tückische Nähe.
Nicht an die Güter hänge dein Herz,
die das Leben vergänglich zieren;
wer besitzt, der lerne verlieren,
wer im Glück ist, der lerne den Schmerz.

Strophengattung zur höchsten Kunst ausgebildete eurhythmische Responsion an einer möglichst grossen Zahl von Beispielen nachzuweisen. Für die übrigen Metra genügten einzelne Strophenbeispiele, da hier die metrischen Elemente klarer zu Tage lagen; dies gilt von den Strophen des komischen Tropos, von den Dochmien und den Logaöden, für welche letztere wir hauptsächlich nur in der Basis von der jetzt gewöhnlichen Ansicht abweichen mussten. Wenn die von uns aufgestellten Theorien der einzelnen Strophengattungen auf den ersten Blick zu umfangreich erscheinen sollten, so wird doch hoffentlich ein näheres Eingehen in dieselben zeigen, dass hier nichts Unnöthiges und Unwesentliches gesagt ist, ja dass wir uns gegenüber dem umfangreichen, bisher noch nicht herbeigezogenen Stoffe überall der kürzesten Darstellung befleissigt haben. Es wäre ein leichtes gewesen, ein jedes Metrum zu einer eigenen Monographie zu verarbeiten. Noch kürzer konnten wir uns bei den stichischen und systematischen Formen und den kleineren Strophen der subjektiven Lyriker fassen, denen sich bisher das Hauptaugenmerk der Metriker auf Kosten der dramatischen und chorischen Strophen zugewandt hat; aber auch hier haben wir uns, wo Neues zu thun war, mit Freuden einer eindringlichen

Arbeit hingegeben, und wir glauben, dass auch diese Punkte, wie z. B. die anapästischen Systeme, Manches durch uns gewonnen haben. Die allgemeine Erörterung über Versfüsse, Reihe, Auflösung und Zusammenziehung, Anakrusis, Katalexis, antistrophische Responsion, Basis, Polyschematismus, die man gewöhnlich der speciellen Metrik als allgemeine Einleitung vorauszustellen pflegt, haben wir bei einem jeden Rhythmengeschlechte im Einzelnen behandelt, da sich diese Punkte nach der Verschiedenheit der Rhythmengeschlechter verschieden gestalten und zum Theil (wie z. B. die Basis) nur einem einzelnen Rhythmengeschlechte eigenthümlich sind. Dass unser Verfahren, nach welchem wir einen dem antiken Systeme entgegengesetzten Weg gegangen sind und die metrischen Stilgattungen als oberste Kategorien zu Grunde legten, auch für die Theorie der einzelnen Reihen und ihre metrischen Eigenthümlichkeiten fruchtbar war und dass sich so neue Gesichtspunkte ergaben, um die Fragen nach Auflösung, Zusammenziehung, Ancipität, Responsion u. s. w. durch neue Beobachtungen zu berichtigen und zu bereichern, wird hoffentlich aus unserer Arbeit erhellen. Wir waren von unserem Standpunkte aus genöthigt zu fragen, wo, wie und wie oft eine Reihe gebraucht sei, in welchen Strophengattungen sie vorkommt, in welchen sie nur ein untergeordnetes Element sei und wie sie nach den verschiedenen metrischen Stilgattungen und von den einzelnen Dichtern verschieden behandelt wird. Die Eigenthümlichkeit der jedesmaligen Strophengattung gab zugleich die Gesetze für die Versabtheilung. Es ist bekannt, wie schwankend dieselbe in den meisten Ausgaben der Dramatiker ist und wie vieles hier der Willkür der Herausgeber anheim gestellt bleibt, denn mit der Beachtung des Hiatus und der Syllaba anceps reicht man für diese Strophen, in denen oft nicht eine einzige Verspause vorkommt, nicht aus. Aber dieselben festen Principien, wie sie Böckh z. B. für die sogenannten dorischen Strophen hauptsächlich aus der Eigenthümlichkeit des Metrums festgestellt hat, lassen sich auch für alle übrigen Strophengattungen durchführen, nur sind sie nach der Eigenthümlichkeit derselben verschieden, so dass für die iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos die Versabtheilung eine durchweg andere ist. Das Regulativ ist hier, abgesehen von den äusseren Indicien der Verspause u. s. w., die aus den Strophen derselben Gattung geschöpfte Analogie, — ganz unrichtig würde es sein, die Versabtheilung bei den verschiedenen Stilarten nach ein und demselben Principe gestalten zu wollen. Daneben giebt die eurhythmische Responsion in vielen Fällen über die Anordnung der metrischen Elemente zu Reihen und Versen Aufschluss. Wo wir in den von uns mitgetheilten Strophen von den bisherigen Abtheilungen abgewichen sind, da wird sich die Begründung aus der von uns aufgestellten Strophentheorie ergeben; es wäre unnöthig oder vielmehr unmöglich gewesen, dergleichen Abweichungen, zu denen sich fast in jeder Strophe Gelegenheit bot, jedesmal ausdrücklich anzumerken. — Wollte man an einen Metriker die Forderung stellen, dass er die sämmtlichen in Frage kommenden Texte emendiren sollte, so müsste

man im Voraus von dem Gedanken an eine vollständige Metrik abstehen, denn die Emendation der Dichter ist nur das Werk ganzer Zeiten und von den Conjecturen des besten Kritikers können die Nachfolgenden immer nur verhältnissmässig wenige als haltbar bestehen lassen. Wir mussten daher, wenn wir uns nicht in endlose Schwierigkeiten verwickeln wollten, nur da Hand anlegen, wo dies aus Gründen des Metrums nöthig war, und auch die grosse Anzahl dieser Stellen haben wir dadurch verringern müssen, dass wir statt der Strophe oft die Antistrophe wählten, wenn diese nach unserer Ansicht metrisch unverdorben war. Wo wir Neues brachten, ist dies entweder in der Theorie der Strophengattung oder bei der Besprechung der Strophen angegeben; im Uebrigen haben wir unsere Texte stillschweigend constituirt.

Noch einige Worte über die Bedeutung der alten Metriker und Rhythmiker. Wenn wir mit dem Systeme der Metriker gebrochen haben, so konnten wir uns um so unbefangener dem Studium ihrer Schriften hingeben und wir haben dies sogar mit einer gewissen Vorliebe gethan. Wir verdanken ihren Notizen nicht bloss schätzenswerthe Aufschlüsse über wichtige metrische Stilgattungen nicht mehr erhaltener Dichter und über den historischen Zusammenhang einzelner Metra, sondern es zeigt auch ihr System bei einem eingehenden vorurtheilsfreien Studium eine solche Schärfe und Consequenz, dass wir solche Kategorien der Metriker, die von G. Hermann u. A. als unrichtig verworfen waren, wie z. B. die *ἀσυνάρτητα* und *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, als völlig berechtigt, wenn auch als unzureichend für eine umfassendere Darstellung der Metrik hinstellen und die daraus fliessenden Gesichtspunkte für unser metrisches System benutzen mussten. Wir glauben, dass so die Metriker bei uns zu gleicher Berechtigung mit den Rhythmikern gekommen sind. Wenn wir den letzteren einen ganzen Theil dieses Werkes eingeräumt haben, so hatte dies in der lückenhaften Gestalt ihrer Schriften und in der Schwierigkeit des Verständnisses seinen Grund, im Uebrigen sind die Kategorien des Aristoxenus und Aristides ebenso ungeeignet wie die des Heliodor und Hephästion, um einer umfassenden Darstellung der Metrik als Grundlage zu dienen. Denn während die Metriker vom Rhythmus abstrahiren und nur das äusserliche Silbenschema der einzelnen Reihe und Verse behandeln, sind die Rhythmiker nicht über die abstracten Elementarsätze ihrer Disciplin hinausgekommen, ohne auf die concrete Gestalt der einzelnen Rhythmen einzugehen. Dennoch mussten für die vorliegende Bearbeitung die Sätze der Rhythmiker, weil sie hier zum ersten Male für die Metrik herbeigezogen wurden, eine grössere Bedeutung haben als die grösstentheils schon lange bekannten Lehren der Metriker, mit denen die Wissenschaft nun schon Jahrhunderte operirt hat. Dem rhythmischen Systeme der Alten verdanken wir vor Allem die bisher so schwankende Theorie der Reihen; aus ihren Sätzen über die *μεγέθη*, die *χρόνοι* folgt das äusserst wichtige Gesetz der Synkope, welches die richtige Auffassung der sogenannten Antispasten und der übrigen scheinbar heterogenen Elemente der iambi-

schen und trochäischen Strophen giebt; ihre Angaben über die *ῥυθμοὶ μικτοί, σύνθετοι, ὀρθοί* und *δόχμιοι* geben Aufschluss über die päonischen Strophen und deren freie antistrophische Responsion, über die Basis, über die gemischten Antispaste und Choriamben, über die wahre Natur des Dochmius*) — und so sind es noch viele andere Punkte, welche unsere Wissenschaft der Metrik aus der Ueberlieferung der Rhythmiker wieder aufzunehmen hat. Denn das, was die griechischen Theoretiker Rhythmik und Metrik nennen, war im Leben der klassischen Kunst eine untrennbare Einheit und ist erst durch die einseitige Abstraktion der späteren Zeit auseinander gerissen worden; aber es gilt jetzt, das so lange Getrennte zu einer einzigen Wissenschaft zu vereinen, einer Wissenschaft der Metrik, welche die antiken Metra nicht als Silbenschemata, sondern als den Ausdruck des Rhythmus in der Sprache der Dichter behandelt und die Lehre von den rhythmisch-metrischen Compositionsformen der Lyriker und Dramatiker als eine Kunst der alten poetischen Technik hinstellt und für das Verständniss der griechischen Poesie fruchtbar macht. Vielleicht wirft hier Mancher die Frage auf, ob die Metrik durch die Vereinigung mit der Rhythmik nicht auf ein der Philologie fremdes Gebiet, auf das Gebiet des Musikalischen hinübergeführt wird, ja es wird vielleicht Mancher der Ansicht sein, dass ein letztes Verständniss der chorischen Metrik ohne eine sogenannte musikalische Bildung nicht möglich sei. Wir müssen hierauf antworten, dass die Metrik mit dem gewöhnlich sogenannten Musikalischen d. h. mit der Melodie und Harmonie ganz und gar nichts zu thun hat. Es gab zwar auch bei den Alten einen Rhythmus, der nicht in der poetischen Sprache, sondern bloss in der Musik, nämlich in der *ψιλὴ κιθάρισις* und *αὔλησις* zur Erscheinung kam, aber für uns ist dieser Rhythmus zugleich mit der alten Instrumentalmusik zu Grunde gegangen, für uns liegt der Rhythmus der Alten bloss in ihrer Poesie, als Metrum vor. Dass nun diese rhythmische Poesie gewöhnlich als Gesang vorgetragen und durch Instrumente begleitet wurde, dass also die rhythmische *λέξις* zugleich Musik war, dies ist der Metrik völlig gleichgültig. Wer sich mit griechischer Metrik d. h. mit der rhythmischen Form der griechischen Poesie beschäftigt, der bedarf weder der Kenntniss der alten noch der modernen Musik, er braucht weder Töne noch Noten, weder Tonarten noch die Regeln der Harmonie zu kennen; die wenigen Punkte, welche der Metrik und Musik gemein sind, der rhythmische Fuss oder Takt, die Reihe, die Arsis und Thesis liegen so sehr im Gefühle eines Jeden, dass er nicht nöthig hat sich diese Begriffe aus der Musik zu erwerben. Auch „der musikalisch Ungebildete“ kann die griechischen Metra nicht anders als rhythmisch d. h. nach dem Takte lesen, wenn er sie nicht als Prosa lesen will.

*) Für einzelne dieser Punkte sind die in der griechischen Rhythmik von uns aufgestellten Ansichten modificirt und berichtigt, wofür wir die Gründe an den betreffenden Stellen näher entwickelt haben.

Aus dem Vorwort zur zweiten Auflage.

Die beiden früher getrennten Bände der griechischen Metrik sind in dieser neuen Bearbeitung zu einem einzigen vereint worden, die allgemeine griechische Metrik von R. Westphal 1865 und die griechische Metrik nach den einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten von A. Rossbach und R. Westphal 1856. Die allgemeine Metrik, die jetzt den ersten Abschnitt dieses Buches bildet, konnte ich wesentlich unverändert lassen, doch war es nöthig, den früheren Umfang für das gegenwärtige Buch zu beschränken. So sind denn alle speciellen Untersuchungen über Takte und Taktmessung, über die Reihen, über den Begriff und die Unterarten der Periode, über die βάσεις der alten Metriker, über die Arten des Taktwechsels in die dem ersten Bande dieses Werkes angehörende griechische Rhythmik verwiesen worden, wo sie ja ohnehin ihre naturgemässe Stelle haben — nur die Unvollständigkeit unserer früheren Kenntnisse bezüglich der rhythmischen Tradition der Alten war der Grund, dass jene Partien in der ersten Bearbeitung der griechischen Rhythmik sehr unvollständig oder gar nicht berücksichtigt waren und desshalb in der allgemeinen Metrik der ersten Auflage nachgetragen werden mussten. Der hierdurch für diese zweite Bearbeitung der allgemeinen Metrik gewonnene Raum machte es möglich, dieselbe um einige neue Punkte zu bereichern. Neu hinzugekommen ist nämlich fast alles, was in dem letzten Drittel derselben S. 223—323 enthalten ist. Dahin gehört einerseits die allgemeine Darstellung der antiken Asynarteten-Theorie und der ungleichförmigen Metra, andererseits das gesammte Schlusskapitel, welches die stichische und systematische Composition der Metra behandelt. Wie das hier dargelegte System der Metrik überhaupt die Wiedergewinnung und Wiederbelebung nicht nur der rhythmisch-musikalischen, sondern eben so sehr auch der metrischen Tradition zu seiner alleinigen Grundlage hat, so durfte auch von den vier Abschnitten, nach welchen die alten Metriker ihre Disciplin behandeln, der letzte derselben, welcher der Lehre περὶ ποιήματος gewidmet ist, in meiner allgemeinen Metrik nicht unvertreten bleiben; Hephästions aphoristische Ueberlieferung bildet auch hier die Grundlage; — wenn ich dieselbe durch eine vollständige Uebersicht über die metrische Composition der lyrischen und dramatischen Dichtungen erweitert habe, so giebt hierfür die Hephästioneische Partie περὶ παραβάσεως auch eine äussere Berechtigung. Der enge Raum freilich verlangte, dass ich

meine von Anderen abweichenden Ansichten über die einzelnen Partien des Dramas oft mehr andeutete als beweisend ausführte, — die Lücken, die hier gelassen sind, werden sich in einer demnächst erscheinenden einleitenden Schrift über die Dramen des Aeschylus ausgefüllt finden.

Wesentliche Aenderungen sind in der den zweiten Abschnitt des Buches bildenden speciellen Metrik gegenüber der früher von A. Rossbach und mir bearbeiteten Darstellung dieses Gegenstandes nöthig geworden. Damals hatten wir ein Hauptaugenmerk, wie dies auch der Titel der ersten Auflage angiebt, auf die Scheidung der einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten gerichtet, denn gerade in dieser Beziehung war, wenn gleich schon G. Hermann und Böckh in Pindars Epinikien zwei Strophengattungen unterschieden hatten, auf unserem Felde noch dieselbe Aufgabe offen geblieben, wie sie, um einen naturwissenschaftlichen Vergleich zu gebrauchen, von Linné für das Gebiet der Pflanzen gelöst worden war. Jene Sonderung der Strophengattungen und die Angabe der unterscheidenden Merkmale wird uns damals, denk' ich, nicht misslungen sein und alles hierauf Bezügliche habe ich bei dieser zweiten Auflage unverändert beibehalten. Doch wo es sich um die gleichsam physiologische Natur der in jener descriptiven Weise dargelegten Merkmale der Klassenunterschiede handelt, konnten mir in den meisten Fällen unsere früheren Auffassungen nicht mehr genügen. Der Boden, auf welchem wir bei der ersten Bearbeitung der speciellen Metrik in solchen Fällen Rath suchten, war die Tradition der alten Rhythmiker. Doch bei der Neuheit des von uns in Angriff genommenen Studiums der Rhythmiker lieferten uns diese zunächst nur eine verhältnissmässig geringe Ausbeute; gar mancher ihrer Sätze war besonders auch aus dem Grunde, weil wir die Aristoxenische und Aristideische Tradition vermischten und in ihrer ungleichen Auctorität noch nicht zu sondern wussten, von uns noch nicht verstanden. Was uns damals aus den Rhythmikern und den überlieferten Musikresten für das Verständniss metrischer Erscheinungen zu Hülfe kam, beschränkte sich streng genommen auf die lehrreiche Aristoxenische Scala der Reihen, auf die Katalexis anakrusisch anlautender Reihen, auf das antike System der verschiedenen Längen und Pausen, auf den irrationalen Spondeus und seine $3^1/_2$-zeitige Messung, auf den kyklischen Daktylus, den semantischen Takt und auf den Satz von der Anwendung der rhythmischen Metabole, der uns z. B. in den ionischen und dochmischen Metren den Taktwechsel erkennen liess. Im Uebrigen hatte sich uns der Inhalt der rhythmisch-musikalischen Ueberlieferung noch nicht in der Weise erschlossen, dass wir ihn für die Metrik richtig und erfolgreich verwerthen konnten. Gegen die Lehren Hephästions und der übrigen Metriker hatten wir dasselbe geringschätzende Vorurtheil wie unsere Vorgänger in der Behandlung der antiken Metrik, wir glaubten nur diejenigen Kategorien Hephästions uns aneignen zu dürfen, welche Hermann und Böckh als gültig und annehmbar hatten bestehen lassen; ein vereinzelter Versuch, auch die Asynartetentheorie der Alten herbeizuziehen und für die Metrik zu

verwenden, blieb erfolglos; — er scheiterte an der mangelhaften Durchdringung der metrischen Tradition, die, wie ich weiterhin nur zu deutlich erkennen sollte, dem Forscher nicht geringere Schwierigkeiten des Verständnisses als die rhythmische Tradition entgegen stellt.

Nur unvollständig mit der Kenntniss der rhythmischen Ueberlieferung ausgerüstet und fast alle nicht von Hermann recipirten und gleichsam kanonisch gewordenen Sätze der Metriker zur Seite lassend, waren wir für die Erkenntniss metrischer Erscheinungen auf Combinationen innerhalb des von den alten Dichtern überkommenen metrischen Stoffes und auf unser eigenes rhythmisches Gefühl angewiesen. Dieser zweifache Weg war es hauptsächlich, welcher uns zu derjenigen Theorie führte, für die wir aus einer analogen grammatischen Erscheinung den Terminus technicus „Synkope" entlehnen zu müssen glaubten und die wohl als ein besonders charakteristischer Unterschied unserer Metrik von der unserer Vorgänger bezeichnet werden darf. Erst hierdurch war es möglich, in einer grossen Zahl von Strophen das einheitliche Bildungsprincip zu erkennen: wo die Früheren dem blossen Silbenschema folgend Antispaste, Päonen, Cretici, iambisch-trochäische Verse, Iamben und Trochäen mit einer sogenannten Basis erblickten, gelang es uns überall ein einheitliches entweder iambisches oder trochäisches Metrum zu erkennen, welches dadurch variirt war, dass dieselbe Katalexis, welche im Auslaute des Verses zur Erscheinung kommt, auch im Inlaute desselben verwandt worden ist. Diese folgenreiche Entdeckung, die sich von den Iamben und Trochäen sogleich auf alle anderen Metra ausdehnte, basirte zunächst auf der von uns gemachten Beobachtung, dass sich die mit den melischen Iamben und Trochäen der Tragiker gemischten Spondeen und Cretici von den sogenannten spondeischen Basen und Päonen durch Fernhaltung der Ancipität und Auflösung unterschieden, doch sei nicht verschwiegen, dass wir dieselbe wohl schwerlich weiter verfolgt haben würden, wenn wir nicht aus der rhythmisch-musikalischen Ueberlieferung der Alten die richtige rhythmische Messung der beiden Schlusssilben katalektischer Iamben und Anapästen gekannt hätten.

Es war im Anfange des Jahres 1863, als ich inne ward, dass die wie ich vermeinte zuerst durch uns eingeführte Kategorie der im Inlaute katalektischen Iamben, Trochäen, Daktylen, Ionici längst im Systeme der alten Metriker ihre feste Stelle hatte*). Jene Verse näm-

*) Es war dies der erste Schritt der Bahn, auf der ich seitdem den alten Metrikern in nicht minder treuer Anhänglichkeit wie den Rhythmikern gefolgt bin. Was ich in den Sommerheften des Philologus von 1863 über die Autorität der Hephästioneischen Ueberlieferung veröffentlichte, ist fortwährend meine feste wissenschaftliche Ueberzeugung geblieben, so sehr ich auch in der seitdem verflossenen Zeit, welche jetzt mehr als ein halbes Decennium beträgt, diesen Gegenstand fort und fort immer wiederum von neuem der gewissenhaftesten Prüfung unterzogen habe. Ich erkenne seitdem in der Disciplin der griechischen Metrik nur solche Kategorien an, welche in der rhythmisch-metrischen Ueberlieferung enthalten sind oder sich unmittelbar aus deren Combination ergeben, — die griechische Metrik ist eine Doctrin, in welcher der Forscher nothwendig auf eigene individuelle Principien zu verzichten hat.

lich sind dieselben, welche die Alten unter dem Namen asynartetischer *μονοειδῆ* und *ἀντιπαθῆ* begreifen und für welche sie, um die Art der Katalexis näher zu bezeichnen, die Ausdrücke *προκατάληκτα* und *δικατάληκτα* gebrauchen. In dem skizzenhaften Compendium Hephästions, welches hauptsächlich auf die stichischen Metra und auf die einfacheren Strophen der subjektiven Lyrik beschränkt ist, fallen sie freilich nicht sofort in ihrer alten Bedeutung in die Augen — hatten doch die Früheren geglaubt, in den Hephästioneischen Asynarteten solche Verse erblicken zu müssen, welche im Inlaute einen illegitimen Hiatus oder *χρόνος ἀδιάφορος* zulassen —, aber mit Hülfe der lateinischen Metriker und der Hephästioneischen Scholien, deren Text allerdings gerade an dieser Stelle durch die Schuld der Herausgeber in der unglücklichsten Weise corrumpirt war, lässt sich das System der *μέτρα ἀσυνάρτητα*, wie es zur Zeit Heliodors und Hephästions bestand, vollständig wiederherstellen und noch über diese Zeit zurück in seiner ursprünglichen Bedeutung erkennen. Ich habe nicht umhin können, für die gegenwärtige Bearbeitung der Metrik den früher von uns erfundenen Namen der synkopirten Metra, gegen die von den alten Metrikern gebrauchte Bezeichnungsweise aufzugeben und höchstens nur hin und wieder zum leichteren Verständnisse Derjenigen, welche sich denselben aus der ersten Auflage angeeignet haben, wieder hervorzuholen. Ohnehin ist ja das alte „dikatalektisch, prokatalektisch, asynartetisch" für den Begriff ungleich bezeichnender als unser „synkopirt", zumal der Ausdruck „synkopirt" in der modernen Rhythmik etwas ganz anderes bedeutet und auch in dieser letzteren Bedeutung in einem Buche, welches vom Rhythmus der alten Metra spricht, nicht ganz umgangen werden kann. Vgl. S. 649 dieses Buches*). Alle diejenigen, welche nicht bloss *φιλό-*

*) Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle nachzuholen, dass man wenigstens bei einem Theile der früher von uns sogenannten synkopirten Verse das Wort „synkopirt" in diesem Sinne der modernen Rhythmik und Musik gefasst hat, wonach es einen solchen *χρόνος* bezeichnet, in welchem ein schwacher Takttheil mit dem darauf folgenden starken zu einer Einheit gebunden ist. Diese Ansicht ist nämlich von Bergk ausgesprochen und in der S. 213 citirten Schrift für die mit einer Anakrusis beginnenden Verse weiter ausgeführt, z. B.:

⏑ ⏓́ ⏓́ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́
⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏓́
⏑ ⏓́ ⏓́ ⏓́ ⏑ ⏓́
⏑ ⏓́ ⏓́ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏓́

Lauteten diese Verse nicht mit der Anakrusis an, sondern wäre die darauf folgende Länge die Anfangssilbe, nur dann würde nach dieser Ansicht die jedesmal vorausgehende Länge den Zeitumfang der durch Katalexis ausgefallenen ictuslosen Kürze mit umfassen. Hier aber, wo die Verse mit einem Iambus beginnen, soll der Zeitumfang der ausgefallenen Kürze nicht in der vorausgehenden, sondern in der jedesmal nachfolgenden Länge mit enthalten sein. Dies Letztere kann seinem rhythmischen Begriffe nach nur in der Weise analysirt werden, dass die bei der inlautenden Katalexis entstehende dreizeitige Länge nicht auf ihrem ersten, sondern auf ihrem zweiten *χρόνος πρῶτος* den rhythmischen Ictus hat, also eine Synkope im Sinne der modernen Rhythmik ist und durch unsere gebundenen Noten ausgedrückt werden muss.

λογοι, sondern auch *φιλόρρυθμοι* und *φιλόμουσοι* sind, werden die Nothwendigkeit erkennen, dass ich den Ausdruck „synkopirt" in dem früher von uns gebrauchten Sinne aufgeben und dafür die gleichbedeutende

———

⏑ ´ ⏗ ⏗ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏗

statt:

⏑ ´ . ´ . ´ ⏑ ´ ⏑ — ´

Der kleinere Längenstrich soll die zweizeitige, der grössere die dreizeitige Silbe bedeuten, der Ictus in der Mitte (nicht am Anfange) der dreizeitigen Länge bezeichnet, dass das erste Drittel derselben ein die ictuslose Kürze ausfüllender schwacherÁkttheil ist und dass der starke Takttheil erst mit dem zweiten Drittel der dreizeitigen Länge beginnt. Anders kann jene Theorie, wenn sie nicht etwas ganz unrhythmisches in den Vers hineinbringen will, nicht gemeint sein. Ich bin nicht mit ihr einverstanden und muss bei der in der ersten Auflage von uns ausgesprochenen verbleiben.

Und zwar aus drei Gründen: **Erstens** wegen der Analogie dieser iambischen Asynarteten mit den entsprechenden trochäischen. Wie in allen übrigen metrischen Eigenthümlichkeiten sind die Iamben auch in Beziehung auf ihre inlautende Katalexis nichts anderes als die durch Anakrusis erweiterten Trochäen. Wie sich

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑ ⏗

zu

⏗ ⏑ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑ ⏗

verhält, muss sich auch, um uns hier des früher gewählten Ausdrucks zu bedienen, das synkopirte iambische Metrum

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗

zum trochäischen

⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗

verhalten. **Zweitens** wegen der Auflösbarkeit. Auflösbar in eine Doppelkürze ist, wie dies doch am nächsten liegt, die zweizeitige, nicht aber die dreizeitige. Trifft nun, wie dies durchgängig der Fall ist, sowohl in dem vorstehenden trochäischen, wie in dem iambischen Metrum, die Auflösbarkeit die erste und dritte, nicht aber die zweite Länge, so zeigt eben dies, dass — auch in dem iambischen Metrum — nicht die dritte Länge, sondern die zweite den Umfang eines *χρόνος τρίσημος* hat. **Drittens** wegen der mesomedischen Melodiereste. Hier ist nämlich der Versausgang ⏑ — — so notirt, dass die erste Länge eine dreizeitige ist, die letzte eine zweizeitige (⏑ ⌊́ ⏗): die Messung der iambischen Katalexis ist damit ausser Frage gestellt. Wissen wir aber von dem Verse

⏑ — ⏑ —, ⏑ — —

dass er

⏑ ⏗ ⏑ ⏗, ⏑ ⌊́ ⏗

gemessen worden ist, so kann auch der dikatalektische

⏑ — —, ⏑ — —

nicht anders gemessen worden sein, als

⏑ ⌊́ ⏗, ⏑ ⌊́ ⏗,

also auch im Inlaute des iambischen Verses ist diejenige Länge, **hinter** welcher die Kürze unverrückt ist, eine dreizeitige, nicht diejenige, **vor** welcher die Kürze fehlt.

Bezeichnungsweise der alten Metriker anwenden musste, selbst wenn sie von deren Autorität nicht die gleiche Ansicht haben wie ich.

Ich meinerseits bin von der seit Hermann und Böckh herrschend gewordenen Missachtung der metrischen Tradition ganz und gar zurückgekommen. Nur dasjenige ist neueren Ursprungs, was sich auf die von einem älteren Alexandriner herrührende ionische und choriambische und auf die erst von Heliodor eingeführte antispastische Messung der gemischten Daktylotrochäen bezieht, sowie auch die Zertheilung der *τετρασύλλαβοι πόδες* in je zwei *πόδες ἁπλοῖ*, — nur diese Punkte sind es, welche auf einer selbstständigen, um den Rhythmus unbekümmerten Reflexion der Grammatiker beruhen und somit für unsere Auffassung der metrischen Erscheinungen nicht massgebend sein können. Die übrigen Kategorien des von Hephästion überlieferten metrischen Systems gehen ihrem Ursprunge nach in die voralexandrinischklassische Zeit der griechischen Metropöie zurück, stehen mit den Aristoxenischen Sätzen im besten Einklange und sind, was die Termini technici betrifft, theilweise sogar noch älter als die von Aristoxenus gebrauchten, wie sich dies z. B. für den von den Metrikern gebrauchten Ausdruck *βάσις* gegenüber dem gleichbedeutenden *σημεῖον* oder *χρόνος ποδικός* des Aristoxenus nachweisen lässt.

Für die Bestimmung der Reihen hielt sich unsere frühere Bearbeitung der speciellen Metrik bloss an die Angaben des Aristoxenus und die von Hermann und Böckh aus den alten Metrikern recipirten Kategorien der akatalektischen und katalektischen Reihen. Einer jeden Reihe glaubten wir hiernach nur so viel Takte zuschreiben zu müssen, als wir durch die Silben des Metrums, sei es akatalektisch, sei es katalektisch, ausgedrückt sahen; doch konnten wir hin und wieder schon damals nicht umhin, Reihen zu statuiren, welche einen schwachen Takttheil über das legitime Aristoxenische Megethos haben und von den alten Metrikern hyperkatalektisch genannt werden. Wenn wir aber die akatalektischen, katalektischen und hyperkatalektischen Reihen der Metriker anerkennen, wie dürfen wir da so eigenwillig sein, den brachykatalektischen Reihen, die bei ihnen den katalektischen und akatalektischen völlig koordinirt sind, mit Hermann und Böckh unsere Anerkennung zu versagen? Wenn eine Reihe von drei oder fünf Trochäen, Iamben, Anapästen, Daktylen von den Alten ein brachykatalektisches Dimetron oder Trimetron genannt wird, wesshalb sollten da jene Verbindungen nicht auch dem wirklichen Rhythmus nach Dimetra und Trimetra oder, was dasselbe ist, Tetrapodieen und Hexapodieen, statt Tripodieen und Pentapodieen sein können? Es verstösst diese brachykatalektische Form durchaus nicht gegen Aristoxenus, sondern ist gerade so wie die akatalektische und katalektische eine nähere Bestimmung der Silbenform, welche das von Aristoxenus angegebene Megethos der Reihe im poetischen Texte annimmt. Man kann nicht sagen, dass die Aufgabe, die antiken Verse nach rhythmischen Reihen zu bestimmen, dadurch erleichtert wird; es entsteht vielmehr z. B. bei einer Verbindung von fünf Iamben nunmehr die Frage, ob dieselbe eine brachykatalektische oder, wie das immerhin im einzelnen

Falle möglich ist, eine akatalektische Reihe, also ob sie eine Pentapodie oder Hexapodie ausmacht, und bisweilen kommen wir allerdings in den Fall, dass wir kein Kriterium haben diese Frage zu beantworten. Aber ist es denn nicht immerhin besser, die Frage unbeantwortet zu lassen, als eine falsche Antwort zu geben? Dazu kommt, dass abgesehen von den brachykatalektischen Metren am Versende auch noch längere Pausen als wie ein- und zweizeitige vorkommen können. Es ist ganz undenkbar, dass die Stimme der Sänger z. B. einer Pindarischen Ode in einem Zuge Takt für Takt continuirlich fortsingen konnten, sie bedurften hin und wieder ganzer Taktpausen, um sich zu erholen; die bloss ein- und zweizeitigen Pausen, welche durch die Katalexen des Metrums angedeutet sind (Pausen während des schwachen Takttheiles), werden hierfür unmöglich ausgereicht haben. Der begleitenden Instrumentalmusik standen die Mittel zu Gebote, solche Takte am Ende der Verse, in welchen die Singenden schwiegen, in einer den vorangegangenen Tönen angemessenen Weise auszufüllen, und sie wird sich in dieser Beziehung von unserer heutigen Manier nicht allzu sehr entfernt haben; selbst unsere ritornellartige Wiederkehr des letzten Gesangtaktes in dem darauf folgenden Takte der Begleitung wird der antiken κροῦσις nicht fremd gewesen sein (man sollte dafür den Ausdruck ἀπήχημα τῆς λύρας, welcher bei Bekker Anecd. 2, 751 vorkommt, erwarten). Auch da, wo der Gesang langgedehnte Silben auszuhalten oder, um uns des antiken von Euclid. Mus. 22 Meib. überlieferten Terminus zu bedienen, eine μονή auszuführen hatte, mag eine solche Art der κροῦσις Anwendung gefunden haben, wie ich dies S. 629 für Py. 1, 2 angedeutet habe. Ganze Taktpausen in den alten Metren aufzufinden ist freilich für uns ausser bei brachykatalektischen Dimetern und Trimetern nur in denjenigen Fällen möglich, wo ein Vers mit hyperkatalektischer ἄρσις schliesst und der unmittelbar darauf folgende wiederum mit einer ἄρσις beginnt, — bei einem gleichmässigen dipodischen Rhythmus muss die zwischen zwei solche Verse eintretende Pause des Gesanges den Umfang von einem Einzeltakte noch überschreiten. Dem widerspricht nicht, dass uns der Anonym. de mus. bloss die ein-, zwei-, drei-, vierzeitige Pause kennen lehrt; hatte der Gesang längere Pausen einzuhalten, so setzte man mehrere dieser Pausenzeichen neben einander.

Die Verbindung von zwei oder mehreren Reihen zu einer grösseren sich innerhalb der συνάφεια λέξεως haltenden Einheit ist eine rhythmisch-musikalische Eigenthümlichkeit, von welcher wenigstens in der uns erhaltenen Partie der Aristoxenischen Rhythmik keine Rede ist. Ohne die Tradition der Metriker würden wir von ihr nichts wissen. Diese aber geben nicht bloss die äusseren Kriterien einer solchen Verbindung an, sondern überliefern auch die einzelnen auf die Art der Verbindung sich beziehenden Termini περίοδος, μέτρον, ὑπέρμετρον, δίκωλον u. s. w., denen, obwohl sie zum Theil in der uns erhaltenen metrischen Litteratur nur selten vorkommen (περίοδος findet sich in diesem Sinne nur bei lateinischen Metrikern, ὑπέρμετρον nur in einer Stelle des Hephästion und seiner Scholiasten, die Lateiner umschreiben das Wort),

nichtsdestoweniger ein hohes Alter zuzuschreiben ist. Die vorliegende zweite Bearbeitung der speciellen Metrik hatte die Verpflichtung, dieselben zu neuem Leben zu erwecken und in ihrer praktischen Anwendung auf die antiken Metra weiter zu verfolgen; wo frühere Forscher unbekümmert um jene Stellen der alten Metriker für die hier in Frage kommenden Begriffe neue Termini aufgebracht haben, habe ich mich statt dieser an die Alten angeschlossen, — nur hin und wieder ist das Hermannsche „System" zur Erleichterung für den von früher daran gewöhnten Leser des Buches statt des antiken Hypermetron oder Periodos zugelassen.

Die Brachykatalexis kann eben so wie die Katalexis nicht bloss im Auslaute, sondern auch im Inlaute des iambischen, trochäischen, anapästischen, daktylischen Verses vorkommen. In beiden Fällen heisst derselbe bei den Alten *μέτρον ἀσυνάρτητον ὁμοιοειδές* oder *ἀντιπαθές, δικατάκηλτον* oder *προκατάληκτον*, wie der von Hephästion angeführte trochäische Vers:

δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι | χρύσεον λιποῖσαι.

Dies ist ein asynartetisches *τετράμετρον τροχαικὸν δικατάληκτον* oder genauer *διβραχυκατάληκτον*. Ebenso kann auch bei den nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Daktylen ein analog gebildetes asynartetisches *τετράμετρον δακτυλικὸν διβραχυκατάληκτον* vorkommen, welches in seiner Silbenbeschaffenheit mit dem *ἑξάμετρον δακτυλικόν* sich eng berühren würde:

ἦν δ' ἐπορᾶν καλός, ἔργῳ τ' | οὐ κατὰ εἶδος ἐλέγχων,

denn die Daktylen werden ja bei den griechischen Metrikern keineswegs immer nach monopodischen, sondern auch nach dipodischen Basen gemessen. Diese Thatsache ist für die episynthetischen Metra von grosser Wichtigkeit. Was die Alten unter ihren *μέτρα ἐπισύνθετα* verstehen, war uns in der ersten Auflage der speciellen Metrik noch gänzlich unklar geblieben. Die in diesem Bande enthaltenen Auseinandersetzungen, deren Verfolgung dem Leser durch die dem § 22a beigegebene colorirte Tabelle möglichst erleichtert ist, werden keinen Zweifel über die Bedeutung der Episyntheta offen lassen. Sie bilden die dritte der drei Klassen, in welche die gesammten Metra nach dem antiken Systeme zerfallen (*μέτρα μονοειδῆ* oder *καθαρά, μέτρα μικτά* — *κατὰ συμπάθειαν* und *κατ' ἀντιπάθειαν* — und *μέτρα ἐπισύνθετα*), es gehören zu ihnen alle diejenigen Verse und Perioden, in welchen eine ungemischte daktylische oder trochäische Reihe mit einer ungemischten trochäischen oder iambischen*) vereint ist. Die

*) Nach dem System „der 64 Arten metrischer Combinationen" fallen unter die Episyntheta auch Verbindungen von ungemischten daktylischen oder anapästischen mit logaödischen Reihen, aber jenes System „der 64 metrischen Combinationen", welches nachweislich nicht älter als Heliodor ist, beruht in seinen Einzelnheiten nicht auf der Beachtung der in der Praxis vorkommenden, sondern auf der Combination der theoretisch möglichen Verbindungen, zu den letzteren gehören fast die sämmtlichen daktylisch-logaödischen oder anapästisch-logaödischen Metra, welchen in jenem späteren Systeme eine Stelle angewiesen ist.

beiden ersten metrischen Klassen, sowohl die *μονοειδῆ* wie die *μικτά*, sind nach der Ueberlieferung Hephästions bald asynartetisch, bald nicht asynartetisch, und zwar ist hier für beide Klassen der Begriff des asynartetischen Metrums derselbe: asynartetisch ist nämlich jeder ungemischte oder gemischte Vers, in dessen Mitte eine Katalexis vorkommt, oder mit andern Worten: in dessen Mitte irgend ein schwacher Takttheil nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist, — es ist gleichgültig, dass Hephästion und seine Scholiasten in Folge der bei ihnen üblichen Messung der gemischten Reihe nach *πόδες τετρασύλλαβοι* den Begriff des Katalektischen und Akatalektischen in manchen Fällen umgekehrt haben. Aber die dritte Klasse der Metra gehört sowohl nach Hephästion wie nach dem durch seine Scholiasten und Marius Victorinus vertretenen Systeme „der 64 metrischen Combinationen“ sammt und sonders zu den *ἀσυνάρτητα*. Ich habe ausgeführt, dass es mit dieser allgemeinen Ausdehnung des Namens „*ἀσυνάρτητα*“ auf alle episynthetischen Metra dieselbe Bewandtniss hat, wie wenn Hephästion z. B. die monopodische Messung um des willen auf alle daktylischen Metra ausdehnt, weil die geläufigsten und häufigsten daktylischen Verse dieser Messung folgen. Mit Ausnahme von nur einem einzigen bestehen die sämmtlichen von Hephästion aufgeführten *μέτρα ἐπισύνθετα* aus zwei oder drei Kola, deren erstes nach Hephästions Theorie katalektisch ist. Sind nach Hephästion alle Episyntheta asynartetisch zu nennen, so dürfen wir dies getrost dahin rectificiren, dass die meisten Episyntheta asynartetisch sind, d. h. dass gerade bei den Episyntheta vorzugsweise die inlautende Katalexis üblich ist.

Diese Erwägung war wenigstens die äussere und erste Veranlassung, dass ich für diejenige Klasse der Episyntheta, welche man ihrem Silbenschema nach als Daktylo-Epitriten bezeichnen darf, und überhaupt für die vorwiegend aus diesen Versen gebildeten Strophen überall da eine inlautende Brachykatalexis statuire, wo eine daktylische Tripodie mit oder ohne Anakrusis im An- oder Inlaute des Verses vorkommt. Eine solche daktylische Tripodie ist der rhythmischen Ausdehnung nach nicht wie die erste Hälfte des daktylischen Hexametrons und Elegeions ein *τρίμετρον* (*κατὰ μονοποδίαν*), sondern ein *δίμετρον* (*κατὰ διποδίαν*) *βραχυκατάληκτον*. Ich kann hier in dieser Vorrede zu der zweiten Auflage der Metrik nicht unerwähnt lassen, dass diese Messung bereits von H. Feussner in seiner Schrift *de metrorum et melorum discrimine* angedeutet ist, was wir demselben in der Vorrede zur ersten Auflage der Rhythmik mit Unrecht verargten. Dass die bei den Alten stattfindende Rubricirung der Daktylo-Epitriten unter die *ἀσυνάρτητα* nicht der einzige Grund war, jene daktylischen Reihen als brachykatalektische zu fassen, das wird aus der umfassenden und allseitigen Erörterung der rhythmischen Periodisirung erhellen, die ich in diesem Buche den episynthetischen Strophen des hesychastischen Tropos gewidmet habe. Hier musste ich mich in allen Stücken von den in der ersten Auflage ausgesprochenen Ansichten entfernen. Dass auch der Rhythmus des Einzeltaktes in diesen Strophen

ein anderer ist als wir früher angenommen, nämlich kein dreizeitiger, sondern ein vierzeitiger, habe ich schon in der Vorrede zur ersten Auflage der griechischen Harmonik (geschrieben im Herbste 1862) ausgeführt und im gegenwärtigen Buche neue Beweise dafür vorgebracht, namentlich durch Hinweisung auf die Natur des *σπονδεῖος διπλοῦς* als des Schlusstaktes der brachykatalektisch zu messenden daktylischen Tripodie. Ich darf annehmen, dass nach den in dem vorliegenden Buche vorgeführten Untersuchungen das Wesen und der Rhythmus der hesychastisch-episynthetischen (daktylo-epitritischen) Strophen im Besondern wie im Allgemeinen, — sowohl in der Messung des Einzeltaktes wie in der Bestimmung des Megethos der Reihen und der rhythmischen Periodisirung — bis auf einige indifferente Punkte gesichert ist.

Für die logaödischen oder die gemischten daktylo-trochäischen Metra giebt die antike Ueberlieferung trotz ihrer erst in der nachklassischen Zeit aufgekommenen Messung nach *πόδες τετρασύλλαβοι* einen viel reicheren Ertrag als für die episynthetischen. Von grosser Wichtigkeit sind nämlich die in Hephästions kleinem Büchlein und den dazu gehörenden Scholien enthaltenen Trümmer der alten Lehre von den beiden Arten der polyschematischen Bildung, nämlich der „*παρὰ τάξιν*“ angewandten Länge und der Hyperthesis der Silben. Glücklicher Weise ist es verstattet, diese Trümmer zusammenzufügen, und nach Abscheidung dessen, was an dieser Lehre in Folge von Heliodors Einführung der Antispasten unter die *μέτρα πρωτότυπα* geneuert ist, lässt sich die Polyschematisten-Theorie in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder herstellen. Wer mit mir den Angaben der Metriker folgen und mit demjenigen verbinden will, was Aristides von der Messung des Glykoneions u. s. w. als eines einheitlichen „*ῥυθμός*“ und vom *δάκτυλος κατὰ χορεῖον* (*ἄλογον*) *τὸν τροχαιοειδῆ* und *ἰαμβοειδῆ* aus seiner Quelle compilirt hat, der wird in der bisher sogenannten „Basis“, mag diese nun in Hermanns oder in Apels oder in Böckhs Sinne gefasst werden, eine durchaus überflüssige Erfindung erkennen, die aus der Wissenschaft der Metrik eben so nachsichtslos wieder entfernt werden muss, wie Heliodors unglückliche Erfindung des antispastischen Prototypons. Für die Grössenbestimmung der einzelnen Reihen in den logaödischen Strophen und der dadurch bedingten Auffindung der eurhythmischen Composition hat sich in der Hyperkatalexis ein früher ungeahntes Hülfsmittel gezeigt und damit hat diese zweite Auflage der Metrik die Frage nach der Composition der episynthetischen und logaödischen Strophen Pindars in der einfachsten Weise zum Abschluss bringen können.

Muss ich aber nicht befürchten, dass der eine oder andere der Leser nicht gern die krummen Linien und die davor gesetzten Zahlen vermissen wird, mit denen in der ersten Auflage die Strophenschemata zur Veranschaulichung der eurhythmischen Responsion der Reihen versehen waren? Ich weiss es wohl, dass diese bunten Figuren gleich Bildern und Vignetten das ihrige dazu beigetragen, den beiden zuerst erschienenen Bänden der früheren Auflage sobald die Gunst der mei-

sten Leser zu erwerben, doch selbst auf die Gefahr, dass der Beifall sich mindern sollte, muss die gegenwärtige Bearbeitung diesen Ornamenten entsagen.

Von Zeit zu Zeit treten in der Geschichte der Philologie bestimmte Richtungen und gern in Schlagwörtern sich kennzeichnende Bestrebungen auf, welche in ihren Grundlagen und Anfängen einen wirklichen Fortschritt enthalten, aber im weiteren Umsichgreifen leicht zu krankhaften Neigungen und Gelüsten und zuletzt zu gefährlichen Epidemien werden. Hierher gehört die noch jetzt grassirende arithmetische Responsionsmanie. Sie ging aus von der richtigen Entdeckung, dass in bestimmten isometrischen Gedichten, z. B. in den Gedichten des Horaz, im zweiten Hochzeitsliede des Catull, in den Gesangpartien einiger Theokritischer Gedichte die scheinbar stichische Composition in Wahrheit eine strophische sei. Es sind das Gedichte, welche unter die alexandrinische Kategorie der *ποιήματα κατὰ γένος κοινά* fallen. Aber die Lust am Zerlegen in Strophen ist so sehr zur epidemischen Krankheit geworden, dass kaum noch der eine oder der andere der alten Poeten der ihm drohenden Gefahr entgehen wird, dass seine stichischen Compositionen, sie mögen lyrisch, episch, didaktisch oder dramatisch sein, in das Gebiet der *κοινά* hinübergezogen und von den unermüdlichen Zeilenzählern in die wunderlichsten Gruppen bald von dieser, bald von jener Verszahl zerrissen werden, bei denen es ausreicht, wenn nur hin und wieder die eine der andern entspricht, denn je verschiedener die angeblichen Strophen, um so mannichfaltiger auch die Zahlenschemata und die unerlässlichen krummen Linien, durch welche die Richtigkeit der Responsion auch dem schwachsichtigsten Auge zur lichtvollen Klarheit gebracht werden soll. Es sind diese Arbeiten zum grossen Theile die Thaten eines geschäftigen Müssigganges, aber es wird noch Zeit vergehen, ehe hier wieder das richtige Mass eingehalten und ehe die Ueberzeugung allgemein wird, dass eine strophische Responsion nur bei solchen Gedichten einen Sinn hat, welche nach strophisch repetirten Melodien vorgetragen wurden oder welche der Manier solcher mit Musik aufgeführten Gedichte nachgebildet sind.

Nicht erfolgreicher waren die Zahlen- und Linienschemata, durch welche wir das Problem, in welcher Weise die lyrischen Strophen der Alten eurhythmisch periodisirt seien, lösen zu können glaubten. Verdienstlich daran war nur dies, dass wir überhaupt jenes Problem der eurhythmischen Responsion aufgestellt haben, denn bis dahin war diese Frage, so nahe sie auch lag, noch nicht ausgesprochen. Wo in den Texten der antiken Gesänge gleich grosse Reihen oder Verse auf einander folgen, da ist es gerade so, wie es in unserer heutigen Vocalmusik zu sein pflegt, dass sich nämlich gleich grosse periodische Vorder- und Nachsätze (gewöhnlich Reihen von 4 Takten) an einander schliessen. Aber nur zu häufig ist es der Fall, dass dem metrischen Schema zufolge längere und kürzere Reihen — tetrapodische, tripodische, dipodische, pentapodische, hexapodische — in ein und derselben Strophe bunt durch einander gemischt scheinen. Auch unsere

heutige Musik wendet ausser tetrapodischen und dipodischen bisweilen auch pentapodische, tripodische und selbst hexapodische Reihen an, aber es würde unserem Ohre unausstehlich sein, wenn ein Componist die verschiedenen Reihen ordnungslos hinter einander folgen lassen wollte, — das wäre eine absolut nicht auszuhaltende Unruhe und Unregelmässigkeit, welche geradezu als der diametrale Gegensatz einer geordneten rhythmischen Bewegung bezeichnet werden müsste. Die Alten aber waren gegen eine Störung des Rhythmus, der von ihnen als das vorzugsweise Form und Leben gebende männliche Princip gegenüber dem weiblichen Elemente des tonischen Stoffes hingestellt wird, noch viel empfindlicher als wir Modernen; sie hätten z. B. sicherlich bemerkt, dass Meyerbeer im Anfange des Prophetenmarsches unter die Tetrapodie eine einzelne nicht repetirte Pentapodie eingemischt hat, was unserem Theaterpublicum zum allergrössten Theile entgeht.

In der That, es muss innerhalb der in der antiken Strophe auf einander folgenden Reihen eine Ordnung vorhanden sein. Und da meinten wir, in derjenigen Ordnung, in welcher die Strophen innerhalb eines antiken Canticums auf einander folgen, die Norm erblicken zu dürfen, welche von denselben Dichtern auch für die auf einander folgenden Reihen innerhalb der einzelnen Strophen angewandt seien —: wie das Ganze (die Strophe), so seien auch die Theile des Ganzen (die Kola der Strophe) gruppirt. Die Anordnung der Strophen ist nicht immer die monostrophische und epodische, sondern bisweilen auch die mesodische, palinodische, proodische, periodische; nach diesen allerdings selteneren Arten der Strophenordnung müssten, so glaubten wir, in denjenigen Strophen, in welchen ungleich grosse Reihen sich darböten, diese letzteren einander entsprechen, meist in der Weise, dass innerhalb eines einzelnen Strophenabschnittes eine Reihe oder zwei gleiche Reihen in der Mitte ständen und dass die diesen Mittelpunkt umgebenden Reihen in gleichen Abständen vom Centrum aus immer paarweise durch gleichen Taktumfang einander respondirten; die einander der Grösse nach respondirenden Reihen hätten auch in der Melodie einander entsprochen, seien hier einander gleich oder doch wenigstens ähnlich gewesen, und falls zum musikalischen Vortrage auch noch der Tanz hinzugekommen sei, habe diese Gleichheit oder Aehnlichkeit jedesmal noch durch analoge Schemata des Tanzes auch für das Auge einen Ausdruck gefunden. Unter dieser Voraussetzung liess es sich allerdings fertig bringen, wenn auch keineswegs für alle, doch wenigstens für viele, ja für die meisten der antiken Strophen ein ganz symmetrisch erscheinendes und unserem an Ordnung gewöhnten Auge zusagendes Schema der respondirenden Reihen herzustellen, in der Weise, dass alle Reihen, welche dem metrischen Schema nach akatalektische, katalektische und hyperkatalektische Tetrapodieen, Tripodieen, Pentapodieen sind u. s. w., auch ihrem wirklichen rhythmischen Megethos nach als Tetrapodieen, Tripodieen, Pentapodieen u. s. w. gefasst wurden.

Das Zusammenzählen der Versfüsse ist eine ebensowenig mühewie geistvolle Arbeit, aber was hilft auch das eifrigste Addiren, wenn man immer den einen oder den andern der Summanden vergisst?

Dann werden auch die Summen niemals richtig werden, und alles weitere Operiren damit ist eitel. So ist es auch uns ergangen. Wir haben die im Metrum zwar nicht durch Silben ausgedrückten, aber durch den Zusammenstoss zweier schwachen Takttheile im Aus- und Anlaute der Verse bezeichneten χρόνοι niemals mitgezählt und desshalb ist fast für jede Strophe das Ergebniss ein falsches geworden. Ausserdem haben wir niemals die Möglichkeit, dass eine scheinbare Tripodie oder Pentapodie auch eine brachykatalektische Tetrapodie oder Hexapodie sein könne, in Anrechnung gebracht. Werden diese beiden Punkte gebührend beachtet, so wird es unnöthig sein, die für die eurhythmische Composition der Strophe nothwendig zu postulirende Ordnung in complicirter mesodischer und palinodischer Responsion der Reihen zu suchen, wie es leider in der ersten Auflage geschehen ist, vielmehr gestaltet sich alles ungleich einfacher und wir dürfen wohl sagen, ungleich befriedigender. Denn jene durch verschlungene Schemata bezeichnete Responsion ergab bloss eine Symmetrie für das Auge, doch nie und nimmer eine eurhythmische Ordnung für das Ohr, das doch allein in Sachen der Rhythmik und Metrik zu urtheilen hat: „κριτικὴ μέτρου ἡ ἀκοή“ (Longin. ad Hephäst. p. 83). Symmetrische und rhythmische Ordnung beruhen zwar auf einem und demselben ästhetischen Principe, aber gehen in der Praxis gar sehr auseinander. Für unsere modernen Compositionen ist es etwas absolut Unmögliches, nach jenen so verwickelten Schemata der Reihen zu componiren, und die alten Componisten, die, wie aus den alten Musikresten erhellt, sich gewöhnlich genau in derselben Periodenform wie die Modernen bewegen und durchaus vom Principe der Repetition in der Aufeinanderfolge der Reihen ausgehen, werden dasselbe ebensowenig fertig gebracht haben. In dem Vorworte der ersten Auflage der Rhythmik haben wir den Anfang der Figaro-Ouvertüre als ein Beispiel angeführt, dass auch die modernen Componisten bisweilen eine von der gewöhnlichen Form abweichende Periodisirung anwenden. Es ist dies allerdings eine aussergewöhnliche rhythmische Form, denn nach dem Verlaufe von 17 Takten wird mit dem 18. wieder zum Anfange zurückgekehrt und das Bisherige repetirt. Aber wir hatten fehl gegriffen, wenn wir glaubten, dass jene 17 Takte nach folgenden palinodisch respondirenden Reihen sich gliederten:

1 2 4 2 2 4 2 1

Es ist zwar wahr, dass, wie es hier angegeben ist, gerade in der Mitte der 17 Takte zwei dipodische Reihen stehen, aber im Uebrigen ist die Anordnung eine andere. Die in Frage stehende Instrumentalpartie wird ihrem Rhythmus nach sich sofort aufklären, wenn wir sie als Gesangpartie auffassen und irgend ein Stück passenden Operntextes unterlegen, z. B.:

Lauter Lust, lauter Frohsinn in der Brust!

heut' wird nichts von Grollen, Schmollen, nichts von Gram gewusst!

heis - - sa lus - ti - ger Held, dir lacht so schön die Welt; o

schaut, schaut, die jun - ge Braut, so treu und traut, wie

fest er sie in sei - nen Ar - men hält,

Lauter Lust.

Das Abweichende dieses Rhythmus von der vulgären Compositionsform der modernen Musik ist in der antiken Rhythmopöie etwas Gewöhnliches, ja geradezu die Normalform der meisten systematischen (d. h. der nicht stichischen) Compositionen, gleichviel ob sie *συστήματα κατὰ σχέσιν* oder *ἐξ ὁμοιων ἀπεριόριστα* sind. Nach unserer vulgären Compositionsmanier folgen tetrapodische Reihen abwechselnd als periodische Vorder- und Nachsätze hintereinander. Dieselbe Form würde in der ersten Notenzeile gewahrt sein, wenn der erste $^4/_4$-Takt unmittelbar hintereinander repetirt wäre: dann hätte der aus zwei $^4/_4$-Takten bestehende Nachsatz („lauter Freude in der Brust") einen gleich grossen Vordersatz. So aber steht sich eine Dipodie („lauter Lust") und eine Tetrapodie als Vorder- und Nachsatz oder nach griechischem Terminus als *δεξιὸν* und *ἀριστερὸν κῶλον* gegenüber. Diese Verkürzung des Vordersatzes zu einem dipodischen ist, wie wir mehrmals in diesem Buche hervorheben mussten, eine in den episynthetischen Strophen häufige Art der Periodisirung. Natürlich würde nicht ein jeder dipodischer Vordersatz einem tetrapodischen Nachsatze das Gleichgewicht halten können; wenn es geschehen soll, muss der Vordersatz jedesmal wie hier auf der melodischen Gestaltung eine präcis abgeschlossene Form haben. Die zweite Notenreihe enthält nach gewöhnlicher Weise einen tetrapodischen Vorder- und tetrapodischen Nachsatz in der Form des brachykatalektischen trochäischen Tetrameters. Zu bemerken ist aber, dass sich diese zweite Zeile mit der

ersten zu einer näheren Einheit verbindet — nach antiken Begriffen würden beide zusammen eine *περίοδος τετράκωλος* oder ein *ὑπέρμετρον τετράκωλον* bilden, und vom Anfange an bis zum Ende der vierten Reihe eine *συνάφεια λέξεως* stattfinden. In der dritten und vierten Notenreihe stehen sich wieder wie in der zweiten je vier und vier Einzeltakte (oder, was dasselbe ist, je zwei und zwei $^4/_4$-Takte) gegenüber, in der fünften Notenzeile aber folgt als Schluss dieser ganzen Partie eine aus drei $^4/_4$-Takten (sechs Einzeltakten) bestehende Hexapodie in der Form des brachykatalektischen iambischen Trimeters. Eine solche Reihe kommt zwar in den episynthetischen Strophen und überhaupt in allen nach vierzeitigen Einzeltakten gemessenen Rhythmopöien der Alten nicht vor, wohl aber in den dreizeitigen trochäischen, iambischen und logaödischen Strophen*).

Die vorliegende Composition zeigt, dass bei tetrapodischen Reihen die Anwendung einer einzelnen hexapodischen Reihe in unserer heutigen Musik ebenso wenig wie in der alten als eine Störung des Rhythmus gilt.

Diese schliessende Hexapodie steht aber wiederum in genauer Beziehung zu der vorausgehenden Notenzeile, sie ist nämlich der Nachsatz zu dem von uns mit den Worten „o schaut, schaut" bezeichneten tetrapodischen Vordersatze. Wenn man diese beiden ersten $^4/_4$-Takte der vierten Notenlinie in unmittelbarem Anschluss an die letzte Notenzeile singt, so wird man sogleich inne werden, dass zwischen diesen Partien ein analoges Verhältniss stattfindet, wie zwischen den beiden Partien der ersten Notenzeile, dass nämlich der Nachsatz um einen $^4/_4$-Takt länger ist als der Vordersatz:

Vordersatz	Nachsatz
Lauter Lust – ◡ –	lauter Frohsinn in der Brust. – ◡ – ◡ – ◡ –
O schaut, schaut, – ◡◡ ◡◡	wie fest er sie in seinen Armen hält. ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ∧

Vom ersten Falle war der Vordersatz des tetrapodischen Nachsatzes um die Hälfte verkürzt (Dipodie), in diesem zweiten Falle ist der

*) Bei dieser hexapodischen Schlussreihe ist eine Eigenthümlichkeit, welche die moderne Rhythmopöie vor der antiken voraus hat, nicht unberücksichtigt zu lassen, dass nämlich der Schluss einer Reihe zugleich den Anfang einer folgenden Reihe bilden kann. Diese in unserer Instrumentalmusik nicht seltene Form schreibt sich her aus der in mehreren selbstständigen Stimmen sich bewegenden Vocalmusik und beruht mit dem Kanon und der Fuge auf demselben Principe. Wo die eine Stimme noch nicht abgeschlossen hat, da beginnt gleichzeitig schon eine neue Reihe: und derselbe Takt oder Taktheil ist zwei verschiedenen Reihen gemeinsam. In dieser Weise ist der 18. Takt der vorliegenden Composition zu verstehen, was wir dadurch angezeigt haben, dass wir demselben bei der Uebertragung der Instrumentalmusik in Texteswortc zwei Stimmen gegeben haben. Der antiken Rhythmopöie, deren Vocalmusik immer eine unisone ist, musste eine solche Form fremd bleiben.

Nachsatz des tetrapodischen Vordersatzes um die Hälfte erweitert (Hexapodie).

Zwischen diesem tetrapodischen Vorder und hexapodischen Nachsatze ist noch ein Mittelsatz von zwei $^4/_4$-Takten eingeschoben. Der Melodie nach, welche in dem ersten dieser beiden $^4/_4$-Takte dieselbe ist, wie die in dem zweiten, bildet der Mittelsatz nicht eine einheitliche tetrapodische Reihe, sondern zwei selbstständige, in genauer rhythmischer und melodischer Responsion (Repetition) stehende dipodische Reihen, so dass wir diese ganze aus Vorder-, Mittel- und Nachsatz bestehende Periode folgendermassen bezeichnen können:

Vordersatz	Mittelsatz		Nachsatz
Tetrapodie	Dipodie	Dipodie	Hexapodie

Hiermit sind aber die periodischen Beziehungen unserer 18 Takte noch nicht erledigt. Wie nämlich die in der ersten Musikzeile enthaltene Periode als zusammengesetzter Vordersatz der in der zweiten Zeile enthaltenen Periode anzusehen ist, so bildet auch die durch die zwei Tetrapodieen der dritten Musikzeile ausgedrückte Periode einen zusammengesetzten Vordersatz zu der soeben beschriebenen in der vierten und fünften Zeile enthaltenen Partie. Indem wir die sich so ergebenden zusammengesetzten Vorder- und Nachsätze oder Vorder- und Nachsätze höherer Ordnung durch die Buchstaben *a* und *b* ausdrücken, können wir das Ganze folgendermassen skizziren:

a		b	
Verkürzter Vordersatz:	Nachsatz	Vordersatz	Nachsatz
Dipodie	Tetrapodie	Tetrapodie	Tetrapodie

Vordersatz	Nachsatz	Vordersatz	Mittelsatz		Verlängerter Nachsatz
Tetrapodie	Tetrapodie	Tetrapodie	Dipodie	Dipodie	Hexapodie
a		b			

Was wir hier beschrieben, ist eine vollständige Eurhythmie, obgleich die sich entsprechenden Partien durchaus nicht nach dem Zollstabe einander gleich sind. Die Eurhythmie im Nacheinander der durch Töne ausgefüllten Zeitabschnitte ist in der That etwas anderes als die Symmetrie des Raumes. Im Rhythmus muss, wie die Alten sagen, eine *τάξις χρόνων*, eine für das Ohr zu vernehmende und von dem uns immanenten Sinne für Schönheit mit Wohlgefallen nachzuempfindende Ordnung herrschen, aber dass die in Beziehung zu einander stehenden Zeitabschnitte einander gleich sind, dass die *τάξις* eine *ἰσότης* sei, ist eben so wenig bei den Alten wie bei den Modernen eine Forderung des Rhythmus, wie für die antike Rhythmik schon daraus hervorgeht, dass sie auch für die rhythmischen Elementarbegriffe, den Einzeltakt und die Reihe, neben dem *λόγος ἴσος* auch einen *λόγος διπλάσιος* und *ἡμιόλιος* statuirt.

Soweit zwischen den auf einander folgenden Reihen derjenige Zusammenhang besteht, welchen wir für die vorstehende Composition jedesmal durch *a* und *b* bezeichnet haben, soweit wird dieser Zusammenhang bei den Alten meist auch in den Texteswörten durch die *συνάφεια λέξεως* bezeichnet, und so weit geht die Ausdehnung der *περίοδος*, die da, wo sie wie in den oben besprochenen Fällen mehr als zwei Reihen enthält, eine hypermetrische ist. Unsere 18 Takte bestehen also nach antiker Terminologie aus zwei hypermetrischen Perioden, die eine aus sieben, die andere aus elf Dipodieen ($^4/_4$-Takten). In den antiken Musikresten sind uns so grosse Hypermetra nicht überkommen, wir können aber aus der Analogie der hier analysirten modernen Composition uns einen vollkommen klaren Begriff davon machen, was es mit den gar nicht seltenen *περίοδοι ἑπτάμετροι τετράκωλοι* und *ἑνδεκάμετροι ἑξάκωλοι*, um uns dieser von Heliodor häufig gebrauchten Ausdrucksweise zu bedienen*), für eine Bewandtniss hat. Wenn freilich die Laune des Aristophanes solche Hypermetra sogar bis zu 65 Dipodieen ausdehnt, so lässt sich darin unmöglich eine ähnliche Continuität der Melodie voraussetzen, es muss das Wesen dieser *ὑπερμετρικώτατα* noch auf etwas anderem beruht haben.

---

*) Vgl. die kurz vor Vollendung dieses Buches erschienene Schrift von C. Thiemann: *Ἡλιοδώρου Ἀριστοφάνειος κωλομετρία*, der es gelungen ist, aus dem bisher so wirren Conglomerate der metrischen Scholien zu Aristophanes mit dem glücklichsten Takte und einem als völlig gesichert zu bezeichnenden Resultat die gar nicht unbedeutenden Reste der alten Heliodorischen Schrift über die Metra des Aristophanes auszusondern und herzustellen. Es ist hiermit in der That zu den bisher uns vorliegenden Quellen eine neue hinzugewonnen, die noch älter ist als Hepästion.

Vorwort zur dritten Auflage.

Dem Andenken an Gottfried Hermann, meinen grossen Lehrer, und dem Andenken an meine Jugendfreundschaft mit Rudolf Westphal

sei die dritte Auflage unserer „Speciellen Metrik der griechischen Dichter“ gewidmet. Aus G. Hermanns Schule bin ich hervorgegangen und sein grosses Vorbild trieb mich schon in der ersten Jugendzeit zu metrischen Studien. Ein Lieblingsschüler G. Hermanns, Friedrich Franke, zuletzt Director der Fürstenschule in Meissen, der frühzeitig meine Lebensschicksale bestimmte, hatte mich als Schüler mit seiner herben, aber stählenden Strenge in die Hermannsche Metrik eingeführt, eine zwei und halbjährige enthusiastische und angestrengte Arbeit in den grossen griechischen Dichtern unter G. Hermann wurde die erste Grundlage meines wissenschaftlichen Studiums, das sich durch die Theilnahme an den Vorlesungen von G. A. Becker, Theodor Bergk und zuletzt Johannes Gildemeister erweiterte und vertiefte. Ihnen Allen, namentlich auch meinem noch rastlos thätigen Lehrer Gildemeister, der mir die Grundlagen zu grammatischen und religionsgeschichtlichen Studien gab, seien hier die gebührenden *θρεπτήρια* dargebracht, den Verstorbenen sei ein Kranz der Dankbarkeit auf das Grab gelegt. Erst jedoch meine innigbrüderliche, an Freuden und dann an Schmerzen reiche Jugendfreundschaft mit Rudolf Westphal hat die Gedanken, die ich schon als Student von einer Umgestaltung der Metrik gefasst hatte, zur Reife gebracht, ohne ihn würde ich so wenig wie er ohne mich eine Metrik verfasst haben.

Es erscheint mir als einem der letzten Hermannianer unter den gegenwärtigen Verhältnissen des philologischen Studiums nicht überflüssig, das Andenken an **G. Hermann** nach meinen unmittelbaren persönlichen Erlebnissen zu erneuern. Ich habe ihn erst in seinem hohen Alter kennen gelernt, sein Körper hatte zu welken begonnen, aber sein Geist war ungebrochen, noch jugendlich frisch und zuversichtlich, und seine Rede strömte, wenn er lateinisch sprach über einen Gegenstand, der ihn tief bewegte, in mächtigem Wogendrang dahin, es galt von ihm:

κρέσσονα μὲν ἁλικίας
νόον φέρβεται
γλῶσσάν τε·
θάρσος τε τανύπτερος ἐν ὄρνιξιν αἐτὸς ἔπλετο·
ἀγωνίας δ' ἕρκος οἷον σθένος·
ἔν τε Μοίσαισι ποτανὸς ἀπὸ ματρὸς φίλας.

G. Hermann hat von allen klassischen Philologen unseres Jahrhunderts den tiefsten Einfluss auf das Studium der klassischen Philologie lange Zeit hindurch ausgeübt, er war der Gründer der Metrik und sein System hat ein halbes Jahrhundert hindurch im Wesentlichen als massgebend gegolten; es war dies aber nur eine seiner grossen Thaten, er war auch der Gründer der griechischen Syntax und handhabte eine zwar sehr freie, aber wahrhaft congeniale und einschneidende Methode divinatorischer Kritik, die seine Zuhörer zur Bewunderung hinriss und ihnen Freiheit, Schwung und Kraft gab. Er war aber nicht bloss Philologe im engeren Sinne, er war, was in unserer Zeit fast noch mehr besagen will, als Lehrer einer der grössten Humanisten der Neuzeit, gegenüber einer versumpften Vergangenheit göttlich. Ein Wort unabhängig in seinem Urtheil, das er einfach und energisch in rücksichtsloser Wahrheitsliebe aussprach, ein strenger Charakter, vor dessen erhabener Grösse sich Jeder beugte, der ihm nahe trat. Den jugendlichen Enthusiasmus für die grossen Schriftsteller, namentlich die Dichter der Griechen, behielt er unvermindert bis in sein höchstes Greisenalter und verstand ihn ohne lange Exposition und Phrase in dem Gemüth seiner Zuhörer zu entzünden. Unmittelbare Kenntniss und unmittelbares Verständniss des Alterthums durch die angestrengte und sich immer wiederholende Lectüre der grossen Griechen, in denen sich der eigenthümliche Geist und der unvergängliche Werth des klassischen Alterthums am meisten ausprägt, — das war unter seiner Disciplin unsere „Arbeit“; ein Thema aus der Peripherie der Wissenschaft genommen und mit vielen Büchern und einiger Methode ausgeführt, galt ihm nicht als „Arbeit“. Umfassende Kenntniss des Wortschatzes und der Syntax war ihm die Voraussetzung, die vor Allem erfüllt werden musste, um das Ziel zu erreichen, das er ebenso einfach wie Vielen heute fast unverständlich in der Vorrede zu der zweiten Ausgabe der *Epitome doctrinae metricae Gr.* VIII und IX ausgesprochen hat. Das philologische Studium war ihm nicht bloss ein wissenschaftliches Fach, es war ihm auch eine Grundlage zur Heranbildung des freien, wahrheitsliebenden, sittlichtüchtigen und energischthätigen Menschen, wie er es selbst war. Gegenüber dem angestrengten Studium der grossen Schriftsteller stand ihm Alles in zweiter Linie und fand nur insoweit Berücksichtigung, als die unerlässliche Voraussetzung erfüllt war. Die Besseren unter seinen Schülern hatten nach etwa drei Jahren Ilias und Odyssee, Hesiod, Pindar und die drei Tragiker, Aristophanes und die Bukoliker, aber auch grosse Theile der prosaischen Litteratur mit einer fruchtbringenden Repetitionsmethode durchstudirt und, soweit es im jugendlichen Alter möglich, mit Liebe in das Verständniss einzudringen versucht. Die immer von Neuem wiederholte, wort- und syntaxsichere Lectüre war ihm das Alpha und Omega des philologischen Studiums und wenn er hier gelegentlich im Seminar oder in der Griechischen Gesellschaft Unsicherheit oder Lücken fand, so erfolgte strenge Rüge mit sittlicher Indignation; er selbst wusste fast den ganzen Homer auswendig und wenn die ersten Worte einer Stelle recitirt wurden, gab er fast immer die Fortsetzung; auch sehr viele Lieder

der Tragiker recitirte er aus dem Gedächtniss mit Sicherheit, ebenso viele Pindarische Stellen. Oft hat er daran gemahnt, dass, wer Homer inne habe, mit Leichtigkeit in der übrigen Litteratur fortschreite, weil die *stirpes* der meisten übrigen Wörter in ihm enthalten seien. Metrik las G. Hermann zu meiner Zeit schon lange nicht mehr, da er glaubte, dass das Studium seiner Bücher genüge, auch nicht griechische Syntax, für welche seine Vorlesungen einst einen tief greifenden Einfluss gehabt hatten; in der Erklärung der Dichter gab er nur gelegentlich kurze Andeutungen, ausführliche Erörterungen höchst selten und nur an einzelnen Stellen im Zusammenhange mit der Kritik, systematische Untersuchungen über Metrik hatte er seit dem Erscheinen der *Elementa* und seit der Polemik gegen Böckh fast ganz unterlassen, er las aber die melischen Metren bewunderungswürdig schön mit tiefem poetischem Verständniss für den Inhalt, nur Pindar zu aufgeregt und pathetisch. Das metrische Studium sah er bei seinen Schülern als etwas selbstverständliches an und ohne uns jemals eindringlich dazu zu mahnen, trieb er uns unwillkürlich in seinen Vorlesungen energisch dazu an. Als ich anfing, an manchen seiner Ansichten in den *Elementa* zu zweifeln und über dieselben hinauszugehen oder Fragen aufzuwerfen, die ich in den *Elementa* nicht beantwortet fand, — wie oft habe ich ihm meinen grünschnäbeligen Vorwitz, mochte er auch, wie ich später erkannte, fruchtbare Keime enthalten, im Stillen abgebeten, wenn ich am nächsten Morgen dem bahnbrechenden Gelehrten und dem vom Geiste des Alterthums durchleuchteten Charakter zu Füssen sass. Ich verliess frühzeitig seine Auffassung der Logaöden und wandte mich der Böckhschen zu, aber auch die Böckhsche Metrik genügte mir nicht. Ich konnte vor Allem drei Dinge nicht begreifen, die Zusammensetzung der grösseren Strophen, namentlich der Pindarischen aus allen möglichen disparaten Versfüssen, besonders auch nicht den Gebrauch der Antispasten, sodann die Ungleichheit der Verse bei Pindar, in der ich ein eurhythmisches Princip witterte und zuerst an Ol. 3 *Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις* erkannte, ohne es an andern Epinikien mit Sicherheit durchführen zu können, endlich aber tauchte in mir das Bedenken auf, ob die *Elementa doctrinae metricae* wirklich die ganze Metrik enthielten und sie nicht vielmehr auf einer breiteren und tieferen Grundlage im Zusammenhange mit Rhythmik und Musik, mit der Geschichte der Metren und dem eigenthümlichen Gebrauche derselben bei den verschiedenen Dichtern und in den verschiedenen Poesiegattungen aufzubauen sei. Es war ein wichtiger Tag für mich, als ich bei dem Studium der Eumeniden die Worte O. Müllers las „Anhang zu dem Buche: Aeschylos Eumeniden, Griechisch und Deutsch von C. O. Müller. Leipzig 1834“, S. 2: „weder ... noch hat die Metrik unter denselben (Hermanns) Händen die Stufe erreicht, auf welcher sie die Gesetze der Composition der rhythmischen Reihen zu Versen, Strophen, grösseren Ganzen nachweist (wenigstens ist Hermann überall, wo der Zusammenhang darauf führt, auf eine geheimnissvolle Weise wortkarg) und zugleich den eigenthümlichen der Poesie verwandten Kunstcharakter dieser Productionen entwickelt (womit sich freilich schon die ersten nicht aus der

Aesthetik, sondern angeblich aus der Metaphysik genommenen Principien der Behandlung nicht vertragen wollen)" u. s. w. Erst seit dieser Zeit begann ich Muth zu fassen, obwohl ich damals als treuer Hermannianer O. Müller unterschätzte, namentlich da ich die Worte Hermanns vom Katheder gehört hatte: *Postea eius amici me rogarunt, ut pacem cum eo componerem, sed nolui cum homine in gratiam et reconciliationem redire, qui sui cupidior esset quam veritatis.* G. Hermann liebte und hasste leidenschaftlich und konnte in dieser Beziehung auch ungerecht werden; im Seminar und in der Griechischen Gesellschaft scheute man sich fast O. Müllers Namen zu nennen. Eine weitere Ermuthigung fand ich in den kunstgeschichtlichen Vorlesungen von G. A. Becker. In seinen geistvollen Vorträgen lernte ich die wunderbare Klarheit und erhabene Simplicität der griechischen Architektur in dem Zusammenklang aller wesentlichen Factoren dieser Kunst zu einem einheitlichen, in sich geschlossenen Kunstwerke kennen; ich glaubte dies Princip auch in dem Bau der stichischen Verse und namentlich in der Composition der mir räthselhaften Pindarischen Strophen annehmen zu müssen, die nicht aus so wild zusammengewürfelten Versfüssen bestehen könnten. Obwohl ich G. Hermann häufig privatim gesprochen, habe ich doch nur zwei kurze metrische Unterhaltungen mit ihm gehabt. In einer derselben handelte es sich um die Ungleichheit der Böckhschen Verse und um meine Entdeckung der Symmetrie in Ol. 3; er sagte zu mir, indem er mich mit seinen kleinen, aber auch damals noch durchdringenden und stechenden Augen ansah: „Ja, ja, Herr Böckh hat hier noch nicht das letzte Wort gesprochen, man muss die Sache genauer exploriren"; ein anderes Mal handelte es sich um den Unterschied von Päonen und Cretici. Hermann änderte sehr leicht seine Ansicht und war immer zugänglich, wenn ihm eine andere Ansicht in der rechten Weise entgegengebracht wurde, wie wir oft im Seminar und in der Griechischen Gesellschaft wahrgenommen haben. Dass er die Metrik durch seine Forschungen nicht als abgeschlossen ansah, beweisen die Worte, die er wie eine Prophezeiung aussprach: *artem metricam nondum satis esse explicatam, rhythmicam vero totam in tenebris iacere.* Hermann war nicht bloss ein bahnbrechender Gelehrter, er war auch ein bewunderungswürdiger Charakter von archaischer Simplicität und doch auch fast kindlicher Naivität, ein Mann aus einem Gusse, für den der Spruch unter seinem Porträt volle Wahrheit ist: *ἁπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ.* Selbst sein altmodischer Frack immer noch im Schnitte der französischen Revolutionszeit und die über die Füsse geschnallten schweren Cavalleriesporen, die er auch als Greis noch in den Vorlesungen trug und die gelegentlich bei dem Recitiren melischer Verse erklangen, schienen zu seinem Wesen zu gehören und haben nie das Gespött seiner Zuhörer erregt, sondern nur den Respect vor dem scharfsinnigen Gelehrten und dem muthigen Reiter, der in seiner Jugend die wildesten Pferde bändigte, erhöht. Es war damals die Erinnerung noch nicht erloschen, dass er der Erste unter den Docenten gewesen war, der sich den Zopf abschnitt und ohne gefaltete Hemdskrause ging, was von den pe-

dantischen Magistern Leipzigs fast für „Unsittlichkeit“ gehalten wurde.

Gewaltige Fortschritte sind seit G. Hermanns Zeit auf allen Gebieten der Alterthumswissenschaft gemacht worden, die kritische und exegetische Methode, ja die ganze Arbeitsweise hat sich geändert, dessen ungeachtet muss die Hermannsche Disciplin die Grundlage des philologischen Studiums für alle Zeiten bleiben. Von dieser Überzeugung war vor Allen der unvergessliche Geheime Oberregierungsrath, Professor Dr. Hermann Bonitz durchdrungen, der ihr an einer den philologischen Mitgliedern der preussischen Prüfungscommissionen wohlbekannten Stelle, ohne Hermann zu nennen, Ausdruck gegeben und vor manchen Verirrungen im jetzigen Studium in seiner feinen und milden, aber unzweideutigen Weise gewarnt hat. Mögen die guten Absichten dieses ebenso als Gelehrten und Lehrers wie als Verwaltungsbeamten hochbedeutsamen Mannes richtig erkannt und erfüllt werden! Davon hängt der Erfolg des philologischen Studiums und schliesslich die Erhaltung der jetzt schwer bedrohten klassischen Bildung ab.

In Marburg traf ich **Theodor Bergk** in jugendlicher Schaffensfreude und trat ihm bald näher. Er las nicht über Metrik; derjenige, welcher damals darüber las, wurde wenig gehört und bald verlassen. Da aber Bergk Metrik meist streng examinirte, so wurde ich von Candidaten öfters gebeten sie privatim vorzubereiten, was mir überaus förderlich sein musste. Bergk ging nicht darauf aus Schule zu machen, er hatte nicht die Sitte, seinen Schülern Themata aus der Peripherie der Wissenschaft zu geben, sie mitzubearbeiten und die bedenkliche Latinität für die Herausgabe zurecht zu stutzen, aber er war in mündlichen Unterhaltungen den Gedanken seiner Zuhörer und allen Neuerungen mit unbefangen herzlicher Freundlichkeit und bezaubernder Liebenswürdigkeit zugeneigt, ein frühreifes Talent ersten Ranges von unglaublich umfassender Gelehrsamkeit, bewunderungswürdigem Scharfsinn und unermüdlicher Arbeitskraft. Der härteste Boden, den er bepflanzte, trug ihm sehr bald Frucht, wenn er auch nicht immer den *ἀθηρηλοιγός* sicher zu handhaben wusste. Die Unterhaltung mit ihm kam mir öfters wie ein kaleidoskopisches Bilderspiel und ein Funkensprühen vor, das einen wunderbar anregenden Eindruck zurückliess. Nicht gewöhnt bei seinen Arbeiten die philologische Litteratur zu erschöpfen oder auch nur in den Hauptsachen vollständig zu gebrauchen, fasste er die Dinge mit geringen Büchermitteln, aber mit den um so grössern Mitteln seines Genies an und schritt mit Blitzesschnelle vor, wobei es natürlich namentlich in Conjekturen oft vorkommen musste, dass er unwissentlich als das Seinige ansah, was Andere schon vor ihm gefunden hatten. Er hatte selbst metrische Untersuchungen nicht gemacht, aber er wusste wohl und sprach es aus, dass über G. Hermann hinausgegangen werden müsse; ich wurde durch Bergk von Hermann frei und gewann ruhige und zuversichtliche Selbstständigkeit des Urtheils. Es war wiederum ein bedeutsamer Tag für mich, als ich in Bergks Polemik gegen Hermann und Schneidewin bei Gelegenheit

der kritischen Erörterungen über das Pindarische Hyporchem-Fragment *Θηβαίοις Ἡλίου ἐκλιπόντος* die Bestätigung meines frühzeitig in Leipzig gefassten Gedankens las, der nun allgemein geworden ist, dass eine jede griechische Strophe ein Kunstwerk in vollem Sinne des Wortes sei, wo Alles auf architektonischer Gliederung beruhe und wo es nicht bloss auf den einzelnen Vers ankomme, sondern vor Allem darauf, wie der Vers zur Totalität der rhythmischen Composition passe. In einer ausführlichen Unterhaltung glaubte ich jedoch zu bemerken, dass Bergk über den allgemeinen Gedanken nicht weit hinausgekommen war. Immerhin war die Ermuthigung und Förderung, die er mir sonst wie in einigen Vorträgen seiner philologischen Gesellschaft zu Theil werden liess, schon entscheidend, dass ich ihm im Pflichtgefühl inniger Dankbarkeit und in tiefster Verehrung vor der Lauterkeit und Hochherzigkeit seines Charakters, den ich wohl besser als die meisten Anderen kennen gelernt habe, den ersten Versuch der griechischen Rhythmik widmete. Den weiteren rhythmischen Forschungen, durch welche die erste Auflage der Rhythmik, wie ich gerne zugebe, rasch veraltete, war er nicht zugeneigt und citierte selbst noch in der letzten Auflage der *Poetae lyrici* die Metrik nach der ersten Auflage, da ihm die „Ueberladung der speciellen Metrik mit musikalischen und rhythmischen Dingen“ nicht zusagte.

Die Entscheidung in meinem wissenschaftlichen Lebensgange bildete die Freundschaft mit Rudolf Westphal, den ich in Marburg kennen lernte. Wir waren bis dahin entgegengesetzte Wege gegangen und trafen zunächst in einem herben Zwiste über einen Vortrag Westphals in der philologischen Gesellschaft Bergks zusammen, ich der einseitige klassische Philolog aus Hermanns und G. A. Beckers Schule, er vergleichender Grammatiker und Orientalist aus der Schule Gildemeisters; er führte mich zur vergleichenden Grammatik und zum Sanskrit, ich ihn zu der klassischen Philologie, beide bald vereinigt in der Hingabe an unseren hochverehrten Lehrer Gildemeister. Wir tauschten uns aus. Es war eine glückliche und beseligende Zeit der idealsten und innigsten wissenschaftlichen Gemeinschaft, die ich mit Dir, mein lieber Bruder Rudolf, eine Reihe von Jahren durchlebt habe. Wir haben uns dies wiederholt in den letzten Jahren in schmerzlich süsser Erinnerung gesagt, nachdem die engere Gemeinschaft seit länger als einem Vierteljahrhundert für immer vorüber war. Die *Μοῖρα* hat uns zusammengeführt und uns im Jugendrausche das Höchste in der Wissenschaft geniessen lassen, dessen wir fähig waren, die *Μοῖρα* hat uns getrennt, *Μοῖρα οὐκ εὐπέμπελος*. Unsere Neigungen und Absichten in eigener Arbeit gingen immer noch weit auseinander, erst unser Zusammenleben in Tübingen brachte die Entscheidung für gemeinsame metrische Arbeiten. Kleine und gewissenlose Leute haben unser Verhältniss zu der Metrik entstellt, ich habe mit Absicht viele Jahre geschwiegen; der Pöbel auf dem Gebiete der Wissenschaft weiss nicht, dass man sich durch Schweigen innerlich stählt und wächst: *ἦ μὰν πολλάκι καὶ τὸ σεσωπαμένον εὐθυμίαν μείζω φέρει.* Du hast gegen meinen ausdrücklichen Wunsch selbst das Wort ergriffen in der

Vorrede zu Deinem „Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums. Leipzig 1883." XVI: „Ich darf hier wohl jener Tage im Januar 1850 und des darauffolgenden Zusammenlebens in Tübingen gedenken, wo Rossbach unbefriedigt von den bisherigen metrischen Kategorien fort und fort auf jene so schwer verständlichen Fragmente zurückkam und endlich auch mich nach einigem Widerstreben zu jenen Studien fortriss, denen ich nie wieder untreu werden sollte: stets in dem sicheren Vertrauen, dass die Siegel, die das Verständniss verschlossen, durch hingebende Arbeit zu lösen und allein von hier aus sichere Fundamente für die Metrik zu gewinnen seien. Weil ich mich späterhin der Fortsetzung dieser Arbeiten allein unterzog, ist unser beiderseitiger Antheil daran vielfach in unrichtiger und ungerechter Weise zu Ungunsten des einen von uns beurtheilt worden; aber Rossbach ist nicht bloss der einzige Urheber der Arbeit, sondern es sind auch fast alle allgemeinen Gesichtspunkte, alle fördernden und Frucht bringenden Aperçus, ohne welche solche Studien nicht resultatreich und lebendig werden können, von Rossbach ausgegangen. Was im Einzelnen geleistet, wird, bis Rossbach bei der zweiten Auflage der Metrik die Arbeit mir allein überliess, sicherlich gleichmässig unter uns beide zu vertheilen sein, ohne dass wir damals, wo wir lediglich die wissenschaftliche Aufgabe im Auge hatten, irgend wie zwischen Mein und Dein gesondert hätten, ein jeder dachte mit Catull und Cinna: '*utrum illius an mei quid ad me?*' Der Name Synkope wurde von mir vorgeschlagen, die Sache selber aber (insbesondere mit Bezug auf die Spondeen) ist von Rossbach gefunden, obwohl er dies mehrfach als meine Entdeckung bezeichnet hat. Von ihm ging auch der Gedanke aus, die Metra nicht wie Hephästion nach einzelnen Versen, sondern nach Strophengattungen und metrischen Stilarten zu behandeln, und auch die Sonderung der letzteren von einander wie z. B. der Logaöden des Pindarischen und Simonideischen Stiles geht vielfach auf Rossbach zurück." Ich nehme keinen Anstand zu erklären, dass Du an der Ausführung des Einzelnen mehr betheiligt bist als ich. Die Nachwirkungen eines früheren Augenleidens nöthigten mich mehrere Jahre meine Augen zu schonen, ich habe öfters dictirt, wie ich auch meine „Untersuchungen über die römische Ehe" auf Grund des gesammelten Materials fast ganz und zwar rasch dictirt habe. Ich besitze nicht den durchdringenden Scharfsinn eine Sache fast mathematisch wie ein Rechenexempel (ich nannte Dich oft unter uns ein mathematisches Genie, das Du von Deinem Vater ererbt, und Mathematik war ja immer Deine Lieblingssache) so streng bis in die äussersten Consequenzen durchzudenken wie Du und, während ich meist die weittragenden Gedanken und die hauptsächlichsten Gesetze für die verschiedenen Strophengattungen fand, war ich öfters erstaunt darüber, was Du schliesslich daraus machtest. Du erinnerst Dich noch an die Entdeckung der Unterschiede des Simonideischen und Pindarischen Logaödenstils. Du warst in Verzweiflung. Ich fand die wichtigsten, für die beiden grundverschiedenen Dichter höchst charakteristischen Unterschiede, erst Du aber führtest sie so aus, dass ich in ihnen immer eine der schönsten

Blüthen unserer Metrik gesehen habe. Für rhythmische Forschungen im engeren Sinne, die mehr mathematischer Natur sind, und für die Aufhellung und Ordnung der Fragmente des Aristoxenus habe ich nie die Neigung und Fähigkeit besessen wie Du.

Die allgemeinsten Grundgedanken, die ich sehr frühzeitig gefasst hatte und die mir allmälig immer klarer und sicherer wurden und bewusst und unbewusst unsere Arbeit leiteten, waren die folgenden:

Abgesehen von einzelnen hervorragenden Monographien von Seidler, Spitzner u. A. war die Metrik seit dem Jahre 1816 im Vergleich mit der Grammatik, der Litteraturgeschichte, den Alterthümern und der Archäologie zurückgeblieben, wie auch mein Lehrer Bergk erkannte. Die heute fast vergessenen Versuche untergeordneter Philologen die Hermannschen und Böckhschen Theorien zu vermitteln und ohne weittragende Gesichtspunkte hier und da mit Aenderung oder Hinzufügung von Einzelheiten neue Systeme zusammenzubauen, sowie die bisweilen überaus scharfe Polemik gegen Hermanns Grundanschauungen enthielten keine positiven Resultate von Werth. Die ganze Disciplin musste vielmehr von dem heutigen Standpunkt der griechischen Alterthumswissenschaft im engen Zusammenhange mit den übrigen Disciplinen derselben, besonders mit der Geschichte der griechischen Religion, aus deren Culten die Metren hervorgegangen sind, der Geschichte der verschiedenen Gattungen der Poesie und der bildenden Kunst auf Grund der Bearbeitung der rhythmischen Tradition neu aufgebaut werden.

1) Die griechische Metrik ist eine historische Kunsttheorie im höchsten Sinn des Wortes, ein Theil der *τέχνη μουσική*, wie schon die Alten selbst erkannt hatten, und muss daher im Zusammenhang mit den übrigen Theilen der musischen Kunst behandelt werden, speciell die melische Metrik ist unter dem Einflusse des Gesanges und der begleitenden Instrumentalmusik entstanden. Die verschiedenen Metren sind kein launenhaftes Spiel der Dichter, um Monotomie zu vermeiden, oder die Sprache leichter in das metrische Joch zu zwängen, sondern aus verschiedenen poetischen Stimmungen hervorgegangen, deren gewissermassen krystallinisch-scharfer Ausdruck sie bei den Griechen waren. Die ethische Bedeutung der verschiedenen Metren, ihre Anwendung für bestimmte Gefühls- und Gedankenkreise in den verschiedenen Gattungen der Poesie und innerhalb der Werke desselben Dichters, besonders auch die richtige Unterscheidung der verschiedenen Strophengattungen führt zum höchsten Verständnisse der metrischen Kunst der Griechen und kann für keinen Dichter mit wechselnden Metren entbehrt werden, ohne dass auf das poetische Verständniss verzichtet wird. Es sind zwar nur gelegentlich andeutende, aber hinreichend zahlreiche Zeugnisse der Alten in der klassischen Zeit erhalten, die dies bestätigen. Was in der bildenden Kunst die Linie, das ist in der griechischen Metrik die Folge der prosodisch gemessenen, durch Töne oder Pausen ausgefüllten Zeittheile. Der Charakter der griechischen Metrik ist strenge Architektonik, in der modernen Metrik seit der Zeit des Christenthums gesellt sich zu diesem Princip, das jedoch

an Schärfe und Wirksamkeit verliert, ein musikalisches Element: der Reim, das Gedankenecho. Die Gefahr hierbei in subjectiv-ästhetische Gefühlsschwärmerei zu verfallen, liegt sehr nahe und viele, die nicht im grossen Zusammenhange das Princip erprobt und den Inhalt des Gedichtes auf das Metrum übertragen haben, sind ihr so verfallen, dass das Princip selbst in Misskredit gekommen ist, aber es darf uns dies ebensowenig von der Untersuchung über den ethischen Charakter der griechischen Metren abhalten, wie die früher häufigen und auch jetzt noch nicht seltenen Hallucinationen von der Untersuchung über den stilistischen und ästhetischen Charakter architektonischer und plastischer Denkmäler. Die richtigen Grenzen können nur in der „Allgemeinen griechischen Metrik" gezogen werden, wo eine systematische Ueberschau über den ethischen Charakter der sämmtlichen Metren und Strophengattungen zu geben ist.

2) Das Erste in der Ausführung war eine positive Fundamentallehre mit Hülfe der zerrissenen und lückenhaft überlieferten Reste der älteren rhythmischen Tradition im Gegensatze zu dem äusserlichen und kümmerlichen Schematismus des Hephästion und anderer Metriker zu schaffen und den Versuch zu machen, die wiederhergestellten Grundsätze durch das Studium der Dichter zu ergänzen und zu erproben. G. Hermann hatte dies nie erstrebt, erkannte aber den vorhandenen Mangel, wie er in dem oben angeführten Dictum hochherzig ausgesprochen hat; ihm war es wesentlich um die Zusammensetzung prosodisch gemessener Silben zu Füssen und Versen zum Zwecke der Emendation der grossen Dichter zu thun, in der Er, der Einzige, eine neue Epoche inaugurirte und mehr geleistet hat als alle seine Vorgänger. Es fehlten ihm von Anderem abgesehen richtige, aus der Tradition geschöpfte Grundsätze über Rhythmus und Metrum, Rhythmengeschlechter, System der Zeiten und Pausen, die Katalexis, den kyklischen Daktylus, die Aristoxeneische Scala der Reihen, Taktgleichheit und Taktwechsel im Zusammenhang mit der gesungenen Poesie, τρόποι oder ἤθη ῥυθμοποιίας, die verschiedenen Arten des Vortrages und die einheitliche Composition der Strophen. **August Böckh** hatte mit seinem allseitigen und weittragenden Blicke dies erkannt und einige Punkte der rhythmischen Tradition für seine Untersuchungen *de metris Pindari* subsidiär herbeigezogen. Der erste Versuch, die rhythmische Tradition als ein Ganzes darzustellen, sie auf die Dichter, namentlich auf Pindar und die Tragiker anzuwenden und die Lücken unmittelbar aus den Dichtern zu ergänzen, wurde in der ersten Auflage der „Griechischen Rhythmik" gemacht. So unvollkommen er in mancher Beziehung war, so wurde er doch, da er eine bedeutende Reihe von bisher nicht behandelten Punkten enthielt, von Böckh, Bergk, Lehrs und vielen Anderen als eine neue Grundlage der Metrik mit grossem Beifall aufgenommen. H. Weil gab in einer ausführlichen Recension sofort eine Reihe von sehr wichtigen Beiträgen, das Verdienst aber, die schwierige Aufgabe mit eindringender Gründlichkeit und bewunderungswürdigem Scharfsinn immer wieder von Neuem in Angriff genommen und sie in allen wesentlichen Punkten gelöst oder der Lösung

nahe gebracht zu haben, gehört keinem Anderen als Rudolf Westphal. Nur muss man sich vor dem Gedanken hüten, dass, wenn wir die Rhythmik des Aristoxenus und die Schriften der älteren Metriker oder auch nur die grösseren Schriften des Hephästion besässen, alle Räthsel gelöst wären. Wir würden Manches besser und sicherer wissen als jetzt, aber wir würden auf sehr viele Fragen keine Antwort erhalten und auf unsere eigene Untersuchung der Dichter angewiesen sein, auch der antiken Tradition ebenso oft wie jetzt widersprechen müssen, wie allein schon die haarsträubend unrichtige Auffassung eines so einfachen Verses wie des elegischen Pentameters in der alexandrinischen Zeit beweist.

3) Für die Bearbeitung der Metra war das System des Hephästion zu verlassen und ein neues zu bilden. Die Metrik muss aus den Dichtern geschöpft werden und die antike Tradition kann uns nur subsidiär zur Seite stehen. Obwohl G. Hermann manche Ansichten der alten Metriker verliess, so bildete doch Hephästion die Grundlage und Eintheilung seines Systems und er sowohl wie Böckh hielten namentlich an den zahlreichen antispastischen Messungen fest, die ein Haupthinderniss für die richtige Erkenntniss der melischen Metra und der einheitlichen Strophencomposition waren. So wenig man eine wissenschaftliche Grammatik auf dem Fundamente Priscians und anderer alter Grammatiker aufbauen kann, so wenig eine Metrik auf den Dispositionen und den Kategorien Hephästions. Ich bekenne offen, dass ich durch die späteren Untersuchungen Westphals und Anderer bewogen worden bin, meine frühere Geringschätzung der metrischen Tradition in einzelnen wichtigen Punkten aufzugeben, es ist jedoch kein Zweifel, dass es bei dem obigen Grundgedanken wird bleiben müssen. Die metrischen Theorien der Alten sind schematisch-äusserlich, losgerissen von den übrigen Theilen der musischen Kunst, in der Zerhackung der melischen Verse in disparate, chaotisch durcheinander gewürfelte Versfüsse den Rhythmus zerstörend, unvollständig, ohne Rücksicht auf das Verhältniss der Reihe zum Verse, des Verses zur einheitlichen Strophencomposition, schleppend in der scholastischen Ueberhäufung mit unnützen Termini technici, durch und durch unhistorisch; sie reichen nicht aus für die „Allgemeine Theorie der Metrik", die aus den Dichtern geschöpft und mit derselben Freiheit behandelt werden muss wie die „Specielle Metrik". O. Crusius hat die Stellung der metrischen Tradition zu der heutigen Forschung ebenso einfach wie treffend mit den Worten bezeichnet, dass sie nur „eine Etappe auf dem Wege zur Wahrheit" sei.

4) Die melische Metrik war neben der Fundamentaltheorie der am meisten zurückgebliebene Theil. Ein besonders grosser Uebelstand war, dass bisher nach der Disposition des Hephästion die Bestandtheile der grösseren Strophen unter den einzelnen Metren behandelt und gewissermassen zerpflückt wurden und dass dann nur die äusseren Formen der Strophen wie die saft- und kraftlosen Hülsen übrig blieben. Man hatte nicht den Gesichtspunkt der strophischen Kunststile und kannte die einheitliche Composition der grösseren Strophen

nicht, die man aus allen möglichen und unmöglichen Füssen und Reihen zusammengesetzt sein liess, selbst in den Pindarischen Epinikien, wo der Unterschied der „dorischen und äolischen Strophen“ nicht zu verkennen war. Jeder grösseren Strophe, sofern sie nicht zweitheilig ist, was sich nur selten findet, liegen wenige elementäre Reihen zu Grunde, die durch Anakrusis, Katalexis, Synkope u. s. w. variirt werden. S. p. 599ff. So wurden auch die äolischen Strophen Pindars, die bis dahin fast wie ein Mysterium angesehen wurden, in ihrer grandiosen Einfachheit der metrischen Elemente erkannt. Hier war es vor Allem, wo die im Zusammenhang dargestellte Rhythmik zur Aufhellung der im Grunde höchst einfachen, aber in ihrem Wechsel reichen und bewunderungswürdigen Kunstgebilde die grössten Dienste leistete. Den Abschluss der Einsicht in die strophische Composition bildete die Eurhythmie, die ich frühzeitig an Ol. 3 wahrgenommen hatte. Obwohl wir gerade die Ausführungen über die eurhythmische Composition der einzelnen Lieder nicht ohne Bedenken in die gelehrte Welt hinausschickten, so wurden doch die Principien und in vielen Fällen auch die einzelnen Nachweisungen anerkannt und unter Anderen von dem entschieden findigen und geistvollen, aber allzurasch vordringenden J. H. Heinrich Schmidt zum Gegenstande besonderer Untersuchungen gemacht. Westphal hat die Eurhythmie in der Vorrede zur zweiten Auflage der Metrik sehr geringschätzig behandelt, aber er hat sie nicht läugnen können und selbst den Versuch gemacht, sie in den logaödischen Epinikien zu vereinfachen. Sie ist und bleibt der Höhepunkt und Abschluss in der Composition der grösseren Strophen und ohne sie würde das architektonische Princip der griechischen Metrik in der schreiendsten Weise verletzt.*) Im Uebrigen nehme ich keinen Anstand, offen und frei zu erklären, dass ich in vielen Fällen um so mehr darauf verzichte, sie mit Sicherheit angeben zu wollen, als uns die musikalische Composition und die orchestischen Schemata für die Aufführung der Lieder verloren gegangen sind und die Eurhythmie daher mehr zu unserem Auge mit Hülfe von Zahlen als zu unserem poetischen Gefühle spricht.

5) Hiermit im Zusammenhange ergaben sich weitgreifende Beobachtungen über den eigenthümlichen Gebrauch der Strophen bei den einzelnen Dichtern. Durch die Unterscheidung der strophischen Kunststile wurde nicht allein der Entwickelungsgang der metrischen Composition, sondern wurden auch die Verschiedenheiten des Pindarischen Stils von den Stilformen der Tragiker und wiederum der Tragiker unter einander, ebenso wie der chorischen Lyriker z. B. des Pindar von Simonides erkannt, Dinge, die G. Hermann bei seiner einseitigen Richtung auf die einzelnen Metren Anderen zu thun übrig liess, so gewiss er auch bei seiner eminenten Kenntniss der Dichter Vieles schon herausgefühlt hatte, was seine Bücher nicht enthalten. Erst aber die

---

*) So eben habe ich noch einen recht schätzenswerthen Beitrag zur Eurhythmie erhalten: *Ch. Bally, de Euripidis tragoediarum partibus lyricis quaestiunculae. Berolini 1889.*

mühsam systematische und möglichst in das Detail eingehende Untersuchung konnte über diesen überaus wichtigen Punkt Licht bringen. Leider haben Andere hierin nicht viel weiter gearbeitet und der für derartige Untersuchungen besonders befähigte Professor Hugo Gleditsch in Berlin, ein Schüler Westphals, hat in seinem von mir hochgeschätzten Buche „Die Cantica der Sophokleischen Tragödien. Wien, 1883“ sich begnügt, die einzelnen Cantica scharfsinnig und gründlich im strengen Anschlusse an die rhythmischen Grundsätze der zweiten Auflage der Metrik zu analysiren, leider aber eine systematische Metrik des Sophokles, in welcher die metrischen Eigenthümlichkeiten des Dichters zu besprechen waren, nicht hinzugefügt.

6) Die geschichtliche Entwickelung der Metra und der Strophengattungen, soweit sie sich auf griechischem Boden aus den erhaltenen Resten der Poesie und vereinzelten Notizen erkennen lässt, in Verbindung mit der Litteraturgeschichte und den Culten, in denen die Rhythmengeschlechter und die Strophencomposition schon präformirt lagen und deren verschiedenen Stimmungen sie schon in der vorhistorischen Zeit zum Ausdrucke dienten, war ein selbstverständliches Erforderniss der Fortschritte in den systematischen Disciplinen, aber von G. Hermann, welcher die Metrik mehr als eine Hülfsdisciplin für die Emendation der Dichter als für eine selbstständige Kunstwissenschaft ansah und immer seine Zuhörer mahnte, sich nicht durch die systematischen Disciplinen von der unmittelbaren Lectüre der unvergänglichen Denkmäler griechischer Poesie ablenken zu lassen, nur selten in Betracht gezogen worden. Ich erwähne hier nur zwei Punkte: Durch die Scheidung der Poesiegattungen wurde es allein möglich, die metrischen Kunstformen z. B. der Tragiker im Gegensatze zu den chorischen Lyrikern bis in die kleinsten Einzelheiten festzustellen u. s. w., in Consequenz hiervon in der Komödie die Nachbildung tragischer Lieder von den chorischen zu unterscheiden und den wunderbaren Reichthum Aristophaneischer Metrik zu verstehen. Andererseits aber bildete die gesonderte Betrachtung der verschiedenen Theile in der Oekonomie des Dramas, ob Chorlied oder Monodie, Parodos oder Stasimon u. s. w. zusammen mit der Untersuchung über die Eigenthümlichkeit jedes Dichters den Ausgangspunkt, um die jedem einzelnen Theile des Dramas zukommende metrische Composition zu bestimmen und feste metrische Stiltypen aufzustellen. So wenig auch derartige Unterschiede jemals verkannt werden konnten, so war doch eine durchgreifende Untersuchung hier nicht gemacht worden. Ein Beispiel des chaotischen Zustandes ist die Annahme zahlreicher Dochmien in den Chorliedern, wo bei Kenntniss des Grundcharakters der Strophen andere Messungen nahe lagen, ja *horribile dictu* in entschieden logaödischen Oden Pindars wie Py. 2.

Dies ungefähr waren die allgemeinen Grundgedanken, die sich mir sehr frühzeitig ergaben, die aber erst während der gemeinsamen angestrengten Specialarbeit immer klarer und sicherer hervortraten. Es ist von einem „Eklektiker“ Westphal in leichtsinniger Weise vorgeworfen worden, dass er sich begnüge, neue bestechende Ideen auf-

zustellen, ohne sich der Mühe zu unterziehen, die Durchführbarkeit derselben in kritischen Gängen zu erweisen. Kein Vorwurf kann ungerechter sein. Westphal besitzt eine geradezu geniale Fähigkeit, seine Gedanken bis in die äussersten Consequenzen mit mathematischer Folgerichtigkeit durchzudenken und im Zusammenhange mit dem Ganzen aufzufassen. Wollte sich der „Eklektiker" gewissenhaft Rechenschaft geben, woher die Grundlagen seines Buches und zahllose einzelne Gesetze und Unterscheidungen in der Metrik der verschiedenen Strophengattungen stammen, so würde er das Bekenntniss ablegen müssen, dass er unsere Metrik mit Hinzunahme rhythmischer Sätze aus unserer Rhythmik und anderer Ingredienzien aus der Fachlitteratur zu einem Handbuche verarbeitet hat, mit sehr wenigen und unbedeutenden eigenen Beobachtungen, aber mit um so mehr Polemik in kleinen und kleinlichen Dingen, Bergk sagt von ihm mit Recht rückhaltslos: *solet ex aliorum obtrectatione sibi laudem parere.* Es ist Sitte der „Eklektiker", zu verschweigen, woher sie ihre Hauptsachen nehmen und ihre Autoren nur da anzugeben, wo sie ihnen etwas am Zeuge flicken wollen, um so den Schein der Selbstständigkeit zu erwecken: *ἐντὶ μὲν θνατῶν φρένες ὠκύτεραι κέρδος αἰνῆσαι πρὸ δίκας δόλιον.* Ja, es waren „Ideen", mit denen wir an die Neugestaltung und Neubegründung der Metrik im Geiste der seit dem Jahre 1816 fortgeschrittenen Alterthumswissenschaft gingen, aber diese Ideen waren erarbeitet durch ein frühzeitig unter G. Hermanns begeisternder und stählender Leitung begonnenes und rastlos fortgesetztes Studium der grossen griechischen Dichter, durch ein frühzeitig begonnenes demüthig-energisches Studium der metrischen Werke G. Hermanns und A. Böckhs, durch eine mühsam errungene Ueberschau über die anderen Gebiete der griechischen Alterthumswissenschaft, zu welchen G. A. Becker und Bergk führte, auch durch die Vergleichung der griechischen Metrik mit der Metrik anderer Völker unter Gildemeisters Leitung, durch welche Westphal zu seiner scharfsinnigen Skizze einer zukünftigen Wissenschaft „Vergleichende Metrik" in III, 1 dieses Werkes veranlasst worden ist, einer Skizze, die er hoffentlich noch weiter ausführen wird. Jeder grosse Fortschritt in einer Wissenschaft wird durch weittragende Grundgedanken gemacht und wer diese nicht zu finden befähigt ist, wird möglicher Weise Einzelnes exakt bearbeiten können, niemals aber eine Wissenschaft oder nur einen wichtigen Theil derselben neu gestalten können. Im Einzelnen exakt zu arbeiten ist übrigens nicht die Sache des „Eklektikers".

Wir haben die freudige Genugthuung gehabt, dass unsere metrischen Bemühungen von den damals ersten Männern der Alterthumswissenschaft und einstimmig von Allen, die sich öffentlich aussprachen, als ein dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft entsprechender und neue Wege für die Metrik bahnender Fortschritt über G. Hermann hinaus angesehen wurde, so sehr wir auch selbst mehr noch wie Andere von der Mangelhaftigkeit mancher Ausführungen und von Ungenauigkeiten im Einzelnen überzeugt waren, und dass unser Werk die Grundlage der griechischen Metrik bis heute geblieben ist. Möge

es bald durch ein grosses neues Werk, das über uns soweit hinausgeht, wie wir über die Hermannschen Elementa, verdrängt werden! Der in hohem Greisenalter stehende Böckh hielt es nicht unter seiner Würde und nicht für einen Raub an seiner kostbaren Zeit, sich mit dem jugendlichen Verfasser der ersten Auflage der griechischen Rhythmik in eine lange und in das Einzelne gehende Correspondenz einzulassen. Bergks innige Theilnahme spricht sich in dem neuerdings von Volkmann in der Biographie Bernhardys edirten Briefe aus und Lehrs sprach sich in demselben Sinne in einer Recension des Litterarischen Centralblattes aus, Anderer nicht zu gedenken. Westphal hatte das günstige Schicksal, sofort weiter arbeiten zu können. Er untersuchte in seinen Schriften „Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker". Leipzig 1861 und „System der Griechischen Rhythmik". Breslau 1865 die rhythmische Tradition in einem Umfange und mit einer Gründlichkeit, dass die erste Auflage bald veraltete. Wenn ich sie in diesem Buche noch hie und da citire, so geschieht es nur, weil Westphal Manches aus derselben, was unzweifelhaft feststeht oder noch wahrscheinlich ist, als bekannt in seine Bücher nicht herübergenommen hat. Mir wurde nicht das gleiche günstige Schicksal zu Theil. Durch meine Berufung nach Breslau, wo nur zwei Ordinariate bestehen sollten, wurde ich mit einer Masse verschiedener Arbeiten überladen, die mich nöthigte, meine Arbeitskraft zu theilen. Immer aber blieb ich den grossen griechischen Dichtern getreu, deren Interpretation in Vorlesungen und im Seminar ein Lieblingsgegenstand meiner Studien war und je weniger ich in der Lage war, ausser für meine Obliegenheiten als Professor eloquentiae zusammenhängend zu schriftstellern, um so mehr gab ich mich ihrer Geist und Herz stärkenden und veredelnden genussreichen Lectüre hin. Die Vorlesungen, die ich über Litteraturgeschichte und Kunstgeschichte zu halten habe, führten mich unwillkürlich immer auch wieder auf die Metrik zurück, über die ich regelmässige zweisemestrige Vorlesungen mit ausgedehnten Uebungen an Pindar und den Tragikern halte. Metrische Vorlesungen ohne energisch betriebene Uebungen fruchten so wenig wie Vorlesungen über musikalische Harmonielehre ohne praktische Uebungen im Spielen, müssen aber zugleich mit kritischen Uebungen an metrisch verderbten Stellen verbunden werden. So erwuchs mir allmälig eine bedeutende Anzahl von Beobachtungen im Grossen und Kleinen, die ich in meinen Heften und Handexemplaren niederlegte. Mein damaliges Verhältniss zu Westphal, dessen Erörterung nicht hierher gehört, veranlasste mich von der Bearbeitung der zweiten Auflage der Metrik, wenn auch mit schwerem Herzen, zurückzutreten und ihm die Bearbeitung allein zu überlassen. Bei seiner vorwaltenden Neigung für Untersuchungen über Rhythmik und Harmonik auf Grund der antiken Tradition, die er unterdessen in glänzender Weise in den „Fragmenten und Lehrsätzen der griechischen Rhythmiker" und in dem „System der antiken Rhythmik" bewährt hatte, liess er die Fortführung der speciell metrischen Arbeit in den Dichtern, die mir immer als die Hauptsache erschien, besonders den

weiteren Ausbau der schwierigen Lehre von den Strophengattungen, die Geschichte und den Gebrauch derselben, sowie die Untersuchungen über die Eigenthümlichkeiten der einzelnen grossen Dichter unberücksichtigt, Vorrede zu II², S. 6, 7: „Damals (in der ersten Auflage) hatten wir ein Hauptaugenmerk, wie dies auch der Titel . . . beweist, auf die Scheidung der einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten gerichtet, denn gerade in dieser Beziehung war . . . auf unserem Felde noch dieselbe Aufgabe offen geblieben, wie sie, um einen naturwissenschaftlichen Vergleich zu gebrauchen, von Linné für das Gebiet der Pflanzen gelöst worden war. Jene Sonderung der Strophengattungen und die Angabe der unterscheidenden Merkmale wird uns damals, denk' ich, nicht misslungen sein und alles hierauf Bezügliche habe ich bei dieser zweiten Auflage unverändert beibehalten." Er wandte seine neuen Untersuchungen über die rhythmische und harmonische, namentlich auch über die metrische Tradition, die er zuerst in grossem Zusammenhange mit eindringender Schärfe in den schwierigsten Punkten untersuchte, mit mathematischer Consequenz auf die einzelnen Metren an und schloss sich auch in der Terminologie möglichst eng an die antike Tradition an, so dass es den Anschein gewinnen konnte, als wolle er die Metrik ganz in der Tradition aufgehen lassen und die melischen Metra für eine zukünftige musikalische Composition vorbereiten. Der ungemeine Scharfsinn und die consequente Durchführung haben der zweiten Auflage viele Freunde erweckt, obwohl sich auch Stimmen hören liessen, welche von einer Ueberladung der Metrik mit rhythmischen und musikalischen Dingen und mit der schleppenden antiken Terminologie sprachen. Als Westphal die specielle Metrik für die dritte Auflage wiederum ohne neue Arbeit in den Dichtern abdrucken lassen wollte, kam ich mit ihm überein, dass ich die neue Bearbeitung übernehmen sollte.

Ich habe als meine Aufgabe angesehen, unsere alte Arbeit in den Dichtern fortzusetzen und das rhythmisch-harmonische Element, das ja ohnedem in besonderen Bänden behandelt wurde, auf das knappeste Mass beschränkt, soweit es mir für die richtige Auffassung der melischen Metra nothwendig schien, vor Allem aber die einheitliche Composition der Strophen, ihre historische Entwickelung und ihren Gebrauch bei den einzelnen Dichtern nach den sie unterscheidenden Eigenthümlichkeiten weiter verfolgt. Hier fand ich noch ein weites Arbeitsfeld, für welches mir meine bisherigen Studien und Aufzeichnungen zu Gute kamen, sodass mit Hinzunahme des von Anderen für die stichischen Verse Geleisteten weit über die Hälfte des vorliegenden Buches als Neubearbeitung gelten darf. In der Terminologie schloss ich mich an die einfachere der ersten Auflage an und konnte mich nicht entschliessen, die zahlreichen Termini, welche Westphal aus der metrischen Tradition in die zweite Auflage eingeführt hat, herüberzunehmen in der Ueberzeugung, dass auch jetzt noch unsere den alten Metrikern entnommene Terminologie zu reich ist, wenn man die Einfachheit der metrischen Composition selbst in den logaödischen Strophen Pindars in Betracht zieht. Auch unser Wort „Synkope",

das sich allgemein eingebürgert hat und jetzt noch von Vielen gebraucht wird, sowie die Hermannsche Bedeutung von Arsis und Thesis habe ich nicht verdrängen mögen. So schliesst sich äusserlich diese dritte Auflage der speciellen Metrik näher der ersten als der zweiten an. Meine Arbeit bezog sich vor Allem auf diejenigen Theile der Metrik, die in der ersten Auflage nicht hinreichend erörtert und in der zweiten Auflage nicht berücksichtigt waren. Dahin gehört der Charakter und die Entwickelung der weit verbreiteten, in grosser Masse vorhandenen Logaöden, die der Untersuchung grosse Schwierigkeiten darbieten, die Logaöden des Pindar mit ihren verschiedenen, früher noch nicht hervorgehobenen Species, die Logaöden der Tragiker und Komiker, die eine ungemein reiche und nach den einzelnen Dichtern verschiedene Entwickelung gehabt haben. Das päonische Rhythmengeschlecht hatten wir früher zu kurz als „Anhang" behandelt, da der sehr ehrenwerthe Verleger, dem wir damals noch jungen Männer ohnedem für die freundliche Uebernahme des Buches zu innigem Danke verpflichtet waren, Kürze der Darstellung zur Pflicht gemacht hatte; in dieser dritten Auflage sind die für Aristophanes so charakteristischen und wirksamen Päonen, ferner die Bakchien und die in ihrem mannichfach wechselnden Gebrauche und eigenthümlichen Verschiedenheiten bei den einzelnen Dichtern schwer zu fassenden Dochmien durchgehends neu bearbeitet; die Ionici, welche Westphal in der zweiten Auflage nur sehr kurz im Anhange behandelt hatte, sind wieder zu ihrer Berechtigung gelangt. Ausserdem sind zu fast allen Metren mehr oder minder grosse Zusätze gemacht und einzelne Theile umgearbeitet worden, die einzeln zu erwähnen zu weit führen würde, Ungenauigkeiten berichtigt und die sämmtlichen Texte nach den besten neueren Ausgaben und meinen eigenen Ansichten revidirt. Es ist ein wahres Wort, welches O. Crusius ausgesprochen, dass es fast leichter sei ein Buch wieder neu zu schreiben, als das alte theilweise umzuarbeiten. Ich habe dies oft gefühlt. Aber die ganze Arbeit in allen Theilen von Grund aus neu zu unternehmen, war ich aus leicht begreiflichen Ursachen verhindert, musste auch fürchten, nicht mehr mit der Kürze und jugendlichen Frische schreiben zu können, wie es früher geschehen war.

Für die stichischen Metra, sowie für die Anakreontea bedurfte ich der Mithülfe und habe sie ungescheut in Anspruch genommen, um nicht als „Eklektiker" das, was Andere geleistet hatten, die noch mitten in der Arbeit begriffen sind, mit Verdeckung des Mangels an eigenen Forschungen compiliren und die Lücken, die ich selbst nicht ausfüllen konnte, in leichtfertiger Weise verschweigen und überkleistern zu müssen. Während für die melischen Metra sehr wenige Arbeiten Anderer vorlagen, waren gerade auf dem Gebiete der stichischen Metra, besonders über den daktylischen Hexameter und den iambischen Trimeter neue und umfassende Untersuchungen mit statistischer Methode in sehr gründlicher Weise gemacht worden, die nur zum Theil in die Oeffentlichkeit getreten waren. Auf meine Bitten übernahm mein ehemaliger College, der in Beobachtung des Sprachgebrauches und der

metrischen Gesetze feinsinnige Kenner der gesammten epischen Litteratur der Griechen, Professor Dr. Arthur Ludwich in Königsberg, die Darstellung des Hexameters des Nonnus und seiner Schule, der bis dahin in den Systemen der Metrik immer nur oberflächlich ohne genügende Kenntniss behandelt worden war. Ich habe seiner Ausführung unmittelbar in dem Texte eine Stelle gegeben und fühle lebhaft, wie weit meine Auseinandersetzung über den Hexameter der Alexandriner davon absteht, während ich für den lyrischen Hexameter Neues und Wichtiges gegeben zu haben glaube. Bedeutende Beiträge zu dem iambischen Trimeter und zu der Revision der Texte gab mir mein früherer Zuhörer und lieber Freund, Gymnasialdirector Dr. Johannes Oberdick in Breslau, aus dem reichen Schatze seiner Gelehrsamkeit und seiner eigenen scharfsinnigen Forschungen, die gleichfalls Aufnahme in den Text gefunden haben. Weiter haben mir Excurse auf meine Bitte bereitwillig geliefert Professor Dr. Friedrich Hanssen in Leipzig über die Metra der Anakreontea, für welche er gründliche, allgemein anerkannte Forschungen gemacht hatte, Dr. Karl Kunst in Wien, ein tüchtiger Schüler Hartels, in einer zusammenfassenden Darstellung seiner Untersuchungen über den Hexameter des Theokrit, endlich mein früherer, für metrische Untersuchungen sehr befähigter Zuhörer, Gymnasiallehrer Maximilian Ficus in Breslau, der sich mit einer umfassenden Geschichte des iambischen Trimeters beschäftigt, über die Choliamben. In dem letzten Excurs ist Manches enthalten, das ich nicht vertreten möchte, ich glaubte es aber, da der Excurs für sich besteht, nicht ändern zu dürfen. Allen diesen Herren sei hiermit mein wärmster Dank abgestattet. Ebenso schulde ich den innigsten Dank meinem eminent gelehrten und scharfsinnigen, gerade auch in den alten Metrikern, Rhetoren und Grammatikern in der ausgedehntesten und gründlichsten Weise bewanderten, leider aber der Wissenschaft und der Universität zu früh aus seinem arbeitsreichen Leben, das noch viele Früchte (unter anderen eine Ausgabe des Hephästion und der Musiker) getragen haben würde, entrissenen Collegen, dem Geheimen Regierungsrath Prof. Dr. Wilhelm Studemund, den wir vor einigen Tagen zum Grabe geleitet haben. Mit seiner bewunderungswürdigen Uneigennützigkeit und Opferfreudigkeit, die er schon vielen Gelehrten und allen seinen Schülern zu Theil werden liess, hat er mich auf viele Versehen und Ungenauigkeiten aufmerksam gemacht und bei der Correctur der Druckbogen mitgewirkt. Leider sind durch meine Verschuldung hie und da die Zahlen der Citate nach einigen älteren Ausgaben stehen geblieben, sodass die Citirweise namentlich in den ersten Bogen nicht überall dieselbe ist wie durchgehends in den späteren. Studemunds Anecdota Varia Graeca zusammen mit den Arbeiten des um die alten Metriker hochverdienten Prof. Dr. Wilhelm Hoerschelmann in Dorpat waren mir für die alte Tradition von wesentlichem Nutzen, nicht minder die von Studemund angeregten und unter seiner energischen Leitung ausgeführten quellenkritischen Abhandlungen von G. Rauscher, H. Grossmann, L. Voltz, H. zur Jacobsmühlen und G. Amsel. Die

Abhandlung von Straehler (Bresl. Philol. Dissert. 1889) konnte ich nicht mehr benutzen.

Während des Druckes und der Herausgabe, die sich in Folge meiner Amtsarbeiten Jahre lang hinzogen, ist auch manches Andere, zum Theil Wichtiges erschienen, das ich nicht oder nicht hinreichend benutzen zu können lebhaft bedaure.

Ich rechne hierhin die ebenso besonnenen und massvollen wie auf genauester Sachkenntniss und methodischer Kritik beruhenden Arbeiten von Prof. Dr. Otto Crusius in Tübingen, dessen meist nur mit einer Chiffre bezeichneten, aber leicht erkennbaren Anzeigen und Recensionen mir gleichfalls anregend und lehrreich waren. Crusius hat nicht allein die Ansicht, dass Stesichorus der Erfinder der trichotomischen Strophencomposition sei (an die ich übrigens desshalb niemals geglaubt habe, weil dergleichen elementäre Dinge immer schon im Volksleben präformirt sind und „Erfindung" in der älteren Zeit fast überall nur Vervollkommnung zur Kunstform bedeutet), mit ungemeiner Gründlichkeit definitiv zurückgewiesen, sondern auch die Entstehung der epodischen Composition und andere damit zusammenhängende Erscheinungen unzweifelhaft richtig klargelegt; in seiner Auffassung des Alkmanischen Parthenion, die schon H. L. Ahrens vermuthet hatte, glaube ich ihm jedoch nicht beistimmen zu können und habe meine Ausführung, die schon gedruckt war, ehe ich die Abhandlung zu Gesicht bekam, stehen gelassen. Auch der Aufsatz über die **σύμπτυκτοι ἀνάπαιστοι**, dem ich zustimme, ist zu spät eingetroffen. Den Inhalt der ebenso einsichtsvollen und ruhigen wie die Hauptpunkte scharf hervorhebenden Recension von „Westphal und Gleditsch Allg. Theorie der Metrik" im Litterar. Centralbl. 1887 Nr. 44 werde ich mir anderweit zu Nutze machen. Wenn ich die alten Ausdrücke „kyklische Daktylen, Anakrusis, Basis" noch gebrauche, so wird doch ein Jeder, der meine Erörterungen richtig auffasst, leicht einsehen, dass ich darunter nichts Anderes verstehe, als Westphal und Crusius. Uebrigens war Westphals Allg. Th. d. M. noch nicht fertig gedruckt, als ich mit meiner Arbeit schon dem Abschlusse nahe war und auch die rein gedruckten Bogen hatte ich nicht vollständig und nur zeitweise in Händen.

Leider muss ich hierher auch das bedeutsame Buch von Hermann Usener, Altgriechischer Versbau, ein Versuch vergleichender Metrik. Bonn 1887 rechnen, welches anfänglich bei der ersten Lesung, fast möchte ich sagen, wie eine Bombe in meine Arbeit, deren Abschluss ich nicht verzögern durfte, hineinfiel und von mir nicht sofort bewältigt werden konnte. Nächst Westphal, mit welchem zusammen ich Burnoufs commentaire sur le Yaçna für vergleichende indogermanische Grammatik studirt hatte, standen wohl früher Wenige derartigen Studien näher als ich. Die Schrift Useners machte auf mich eine überraschende Wirkung durch die blendende Fähigkeit Entlegenes zu combiniren, Halbverklungenes zum vollen Tone wieder zu erwecken, nicht minder durch die zahlreichen Apperçus zur Litteraturgeschichte u. s. w., vor Allem aber durch den originellen Versuch, die Kluft

zwischen der silbenzählenden Metrik der indogermanischen Urzeit und der prosodischen Kunstmetrik der Griechen auszufüllen, so sehr sich auch sofort in mir Gedanken über die unrichtigen Auffassungen homerischer Hexameter, denen A. Ludwich Ausdruck gab, regten. Es ist hier nicht der Ort, ausführlich auch nur über die wesentlichen Hypothesen Useners zu sprechen. Jedenfalls ist die Schrift ein wichtiges Ferment für die vergleichende Metrik der Zukunft, welcher bisher hauptsächlich nur Westphal in seiner Skizze in der Allg. Th. d. M. vorgearbeitet hat, wenngleich ich fest überzeugt bin, dass die Grundgedanken Useners nicht die Tragweite haben, die ihnen Usener zuzuschreiben scheint, eine völlige Revolution in der griechischen Metrik hervorzubringen, wie auch von Anderer Urtheilen abgesehen O. Crusius nicht anzunehmen scheint. Religion, Litteratur, Metrik und Musik haben eine selbstständigere und tiefer greifende Entwickelung gehabt, als die sprachlichen Formen, soweit sie in die Laut-, Flexions- und Compositionslehre gehören, und es wird daher die vergleichende Mythologie, Litteraturgeschichte, Metrik und Musik niemals den gewaltig umgestaltenden Einfluss auf die griechischen Specialwissenschaften ausüben, wie die vergleichende indogermanische Grammatik auf den etymologischen Theil der griechischen Grammatik und die Grundlagen der griechischen Syntax. Gewiss wird die vergleichende Metrik dazu dienen, einerseits unsern Blick für die Eigenthümlichkeiten der griechischen Metrik zu schärfen, andrerseits die vor uns liegende historische Entwickelung mit der vorhistorischen indogermanischen und volksthümlich griechischen zu verknüpfen und ihre Elemente sicherer zu begründen, aber die griechische Metrik als hohe Kunst, wie sie bewunderungswürdig reich in den verschiedenen Poesiegattungen und den grossen Individualitäten der Dichter vor uns steht, wird hierdurch keine neue Gestalt gewinnen so wenig wie ein Phidias, Skopas und Praxiteles durch die prähistorischen Alterthümer, die auch schon eine bedeutende Lücke in unserer Kenntniss von den Anfängen der bildenden Kunst auszufüllen begonnen haben. Es wird also noch abzuwarten sein, ob sich Useners Prophezeiungen a. a. O. S. 78 u. 79 erfüllen werden, dass das alte Gerüst der Metrik unhaltbar geworden sei und der herkömmliche Weg, der nur in statistischer Beschreibung bestehe, der geschichtlichen Erkenntniss Platz machen müsse. Alles am rechten Orte: Die Statistik hat besonders für die stichisch gebrauchten Verse wie für den daktylischen Hexameter und den iambischen Trimeter grosse Dienste geleistet, wie namentlich die unter richtigen Gesichtspunkten (dies ist bei aller Statistik das Erste) unternommenen bahnbrechenden Untersuchungen von Ludwich, Hartel, Hilberg u. A. zeigen, und wird richtig angewandt noch weitere grosse Dienste leisten, aber war die Metrik bisher wirklich nur Statistik? Ich denke, die Statistik war bisher und ist auch fernerhin nur ein wichtiges, unentbehrliches Hülfsmittel, dessen richtiger Gebrauch schon an sich tiefen metrischen Blick, Geschick in der Bestimmung der Grenzen, vor Allem auch tüchtige kritische Sprachkenntniss verlangt, es ist aber noch vieles Andere in der Metrik enthalten: rhythmische Principien, die recht schwierig festzu-

stellen sind, Einfluss des Gesanges und der Instrumentalmusik auf die Metren, Strophencomposition in ihrer Einheitlichkeit und Vielheit der Formen, Unterschiede der Metren in den Litteraturgattungen und ihre historische Entwickelung, individueller Gebrauch der Dichter, vorsichtige Bestimmung des Ethos der Metren, von dem die Alten soviel reden u. s. w. Ich habe mich bis jetzt noch nicht davon überzeugen können, dass alle Tripodieen durch Abstumpfung und Verwitterung der Tetrapodie entstanden seien. Die Pentapodie ist ja zu allen Zeiten bei Weitem seltener als die Tetrapodie und Tripodie gewesen, aber wenn auch zuzugeben ist, dass das älteste Metrum tetrapodisch gewesen ist, wie Westphal gefunden hat, so tritt doch die Tripodie so frühzeitig auf, dass ich mich so wenig entschliessen kann, die Tripodie für eine Verkürzung der Tetrapodie anzusehen, wie die Pentapodie für eine Verlängerung der Tetrapodie oder für eine Verkürzung der Hexapodie. Ich halte daher die Ansichten Useners über die Entstehung des Trimeters, der Hendekasyllaben u. s. w. nicht für glücklich. Im Uebrigen bekenne ich gerne, dass mir Useners Schrift im höchsten Grade anregend gewesen ist und dass ich erst allmälig zu ihr Stellung nehmen konnte. Ich würde heute mehrere Sätze in meiner Exposition über den daktylischen Hexameter modifiziren, bez. weniger schroff hinstellen, wenn ich auch im Wesentlichen meiner Ansicht treu geblieben bin; dagegen glaube ich mich in meiner Ansicht über den Ursprung der Logaöden, die ich Westphal gegenüber vor vielen Jahren ausgesprochen habe, mit Usener nahe zu berühren und bin durch Useners Schrift gefördert worden. Jede weitere Forschung über vergleichende Metrik wird von Westphals Aufsatz über die Zendmetren und die sich daran anknüpfenden Arbeiten Anderer und von der Skizze der vergleichenden Metrik in Westphals Allg. Theorie der Metrik, sowie von Useners altgriechischem Versbau auszugehen haben.

Die Behauptung, dass in unserer speciellen Metrik modernen musikalischen Theorien zuviel Einfluss gestattet sei, trifft jedenfalls auf die erste und dritte Auflage nicht zu, auch in der zweiten ist nur in wenigen vereinzelten Fällen Rücksicht auf die moderne Musik genommen. Westphals „musikalische Rhythmik" gehört nicht hierher, wie der Titel sagt, die Beziehungen auf die moderne Musik in seinem „Aristoxenus" sowie in den früheren Bänden dieses Werkes, so lehrreich sie sind, bedurften in der vorliegenden speciellen Metrik keiner Berücksichtigung. Schon in der ersten Auflage der griechischen Rhythmik war es im entschiedensten Gegensatze zu Apel u. A. unser bewusstes, mit fester Consequenz innegehaltenes Streben nur die Grundsätze der antiken Rhythmik wieder herzustellen und jedes Rhythmisiren antiker Metren nach modernen Principien fern zu halten. Das war unser erster und vornehmster Grundsatz, dem ich stets treu geblieben bin. Niemand wird in dieser dritten Auflage der speciellen Metrik einen rhythmischen Grundsatz aufzeigen können, der nicht aus der antiken Rhythmik stammt, oder durch ihren Zusammenhang erfordert wird. Freilich mit „kurz lang, lang kurz" ist in der melischen Metrik nicht auszukommen und jeder Versuch hierzu zurückzukehren ist zu

Schanden geworden und wird zu Schanden werden. Das ist von allen Seiten, die Beachtung verdienen, anerkannt worden, und mit unseren Grundsätzen wird heutzutage in diesem Theile der Metrik überall operirt. Die melische Metrik hat sich im unmittelbaren Zusammenhange mit Gesang und Instrumentalmusik entwickelt und die sprachliche Prosodie ist hierdurch modificirt worden, die klassischen Dichter waren zugleich Componisten und in dieser Beziehung nicht weniger berühmt wie als Dichter. Das ist überliefert. Ein Verständniss der iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos, der Logaöden namentlich Pindars u. s. w. ist ohne diese Grundsätze nicht möglich und dies auf Grund der Wiederherstellung der antiken Rhythmik zuerst durchgeführt zu haben, halten wir für ein Verdienst. Es ist nicht wahr, dass die melischen Gedichte „für die Sprache geschrieben" seien, sie waren nicht für das blosse Lesen, sondern auch für die musikalische und meist auch orchestische Aufführung geschrieben, wenngleich die Musik den Text nie so überwucherte wie in der modernen Oper und der Text immer die Hauptsache blieb, und beide Künste haben auf die Metrik Einfluss geübt. Freilich sind hier zwei wichtige Einschränkungen zu machen: Das, was von den gesungenen Metren gilt, darf auf die nicht gesungenen nicht übertragen werden und für die gesungenen darf die aus dem Gesang hervorgegangene Modification der sprachlichen Prosodie nur insoweit in Betracht gezogen werden, als sie zu dem Verständniss des Rhythmus in den Metren unerlässlich ist. In Bezug auf Aristoxenus wiederhole ich, was ich S. 14 Anm. *** kurz gesagt habe: „Aristoxenus . . . hat alle praktischen Hauptsätze seiner Lehre, die für uns in Betracht kommen, aus der klassischen Zeit überkommen und nur mit Hülfe der Aristotelischen Philosophie in ein System gebracht, er ist nicht der Anfang, sondern der Abschluss der musisch-theoretischen Thätigkeit der klassischen Zeit". Aristoxenus mag über Plato und seine Schüler bösartigen Klatsch verbreitet haben und in dieser Beziehung unzuverlässig sein, aber folgt daraus, dass er auch in der Rhythmik und Harmonik ein „Fälscher" gewesen ist? Die Alten selbst hielten seine musischen Werke sehr hoch und wer hat je eine Spur von Fälschung in ihnen nachweisen können? Er ist abstract-peripatetisch in seinen Auffassungen und unhistorisch, aber sind es nicht viel mehr die Metriker, die Alle so reichlich benutzen? Beide müssen mit Kritik benutzt und es muss der wahre Kern von den unrichtigen Auffassungen geschieden werden. Alle nacharistoxenischen Notizen über Rhythmik stammen im Wesentlichen aus Aristoxenus und geben sich als solche im Zusammenhange des Ganzen kund, sodass sich recht wohl Angaben des vierten vorchristlichen Jahrhunderts mit Angaben des vierten nachchristlichen vereinigen lassen, wie dies gleichermassen in der Litteraturgeschichte, Kunstgeschichte und Mythologie geschieht. Es widerstrebt mir auf die Urtheile unverständiger und seichter Ignoranten, die nie eine hierher einschlagende Untersuchung gemacht haben, näher einzugehen, vielleicht findet sich ein anderes Mal die Gelegenheit dazu, die dann ernst genommen werden soll.

Meine Absicht, dieser dritten Auflage der speciellen Metrik die „Grundbegriffe der Metrik“ in kurzer Darstellung vorauszuschicken, da nicht überall Uebereinstimmung mit Westphals Allg. Theorie der Metrik zu erreichen war, hat sich jetzt nicht ausführen lassen, meine Arbeit wurde immermehr eine neue Allg. Theorie der Metrik aus den Dichtern heraus mit Zurückdrängung der antiken Tradition, die in Westphals allgemeiner Metrik sehr stark vorwiegt. Ich muss daher diese specielle Metrik ohne eine allgemeine Metrik erscheinen lassen, habe es aber nicht aufgegeben, sie nachzuliefern, sodass dann beide Theile zusammen eine vollständige griechische Metrik unabhängig von den vorausgehenden Bänden Westphals enthalten.

Die Metrik kann so wenig als irgend ein anderer Theil der griechischen Alterthumswissenschaft definitiv für immer abgeschlossen werden, sie wird aber nicht dadurch gefördert, dass man einzelne untergeordnete Punkte in den Forschungen Anderer bemängelt und die übrigen Resultate stillschweigend ohne Nennung der Urheber, als wenn man sie selbst gefunden hätte, in die Scheuer eines kurzen Handbuches einträgt, indem man sie mit anderen Worten ausdrückt, mit einigen anderen Citaten verschleiert und aufputzt und die Ordnung der Theile etwas verändert. Die Metrik kann nur mit der Erweiterung und Vertiefung des wissenschaftlich-philologischen Zeitbewusstseins und mit den grossen Fortschritten in den übrigen Theilen der Alterthumswissenschaft wahrhaft fortschreiten. Empirisch-exacte Detailarbeit ist vor Allem nothwendig, aber mit fortwährender Rücksicht auf die Revision der der Einzelforschung zu Grunde liegenden Gesichtspunkte, deren keine Wissenschaft entbehren kann. Allgemeines und Specielles muss sich durchdringen, das Allgemeine muss aus dem Speciellen hervorgehen, das Specielle seinen festen Zusammenhang und seine Begründung in dem Allgemeinen finden. Hier ist noch viel in der Zukunft für die Metrik zu thun. Wir haben noch keine zusammenhängende, in allen Theilen möglichst gesicherte Geschichte der musischen Theorien der Alten, für die Musiker und zum Theil selbst für die Metriker noch keine handschriftlich gesicherten Texte, wir haben noch keine Geschichte der griechischen Orchestik, für welche nur wenige zusammenhangslose Monographien vorliegen, noch keine Geschichte der alten Poetik, die oft in die Metrik eingreift. Es reicht aber auch keine noch so vollständige Geschichte der metrischen Litteratur der Alten aus; wir bedürfen auf dieser Grundlage Monographien über die einzelnen Metren, soweit sie von den Alten behandelt worden sind, um jeden Augenblick die ganze Theorie der Alten über ein einzelnes Metrum mit quellenkritischer Sicherheit übersehen zu können. Ob freilich aus der antiken Tradition noch Vieles für unsere heutige Wissenschaft der Metrik nutzbar gemacht werden kann, möchte ich bezweifeln, jedenfalls ist von dieser Seite eine Umgestaltung der Metrik nicht mehr zu erwarten. In der Wissenschaft giebt es aber auch „Ordnungsarbeiten“ für die exacte Darstellung und die Geschichte der rhythmischen und metrischen Litteratur hat ebenso ihren Selbstzweck wie die Geschichte der grammatischen Litteratur. Die frucht-

barste Arbeit für die heutige Metrik muss in den Dichtern selbst geschehen. Trotz der grossen und bahnbrechenden Forschungen von Ludwich, Hartel u. A. sind immer noch grosse Lücken in unserer über die ganze Litteratur sich erstreckenden Kenntniss des daktylischen Hexameters, elegischen Distichons und iambischen Trimeters. Wir bedürfen Specialarbeiten über die melischen Theile jedes Dramatikers mit Hervorhebung der Eigenthümlichkeiten des einzelnen Dichters, einerseits kritisch-metrische Bearbeitungen der einzelnen Cantica, andererseits Zusammenfassung der Metrik des Dichters auf Grund vollständigen Details zu einer systematischen Erörterung. Es ist nicht erfreulich zu sehen, wie wenig die meisten Herausgeber der Tragiker und des Aristophanes bemüht sind, sich in die Metrik des Dichters einzuleben, wie viele Inconsequenzen, unmethodische Abtheilungen der Verse und selbst Verstösse gegen sichere Gesetze stehen geblieben sind.

Schliesslich sage ich meinen Herren Verlegern und meinem vortrefflichen sachkundigen Corrector für die oft erwiesene Langmuth und Geduld, die in Anspruch zu nehmen ich oft im Stillen bedauerte, meinen aufrichtigen Dank.

Breslau, 23. August 1889.

August Rossbach.

Uebersicht des Inhaltes.

Erstes Buch.

Die einfachen Metra des daktylischen Rhythmengeschlechtes.

(Daktylen und Anapäste.)

Erster Abschnitt.

Daktylen.

A. Daktylen in stichischer und distichischer Composition.

B. Daktylische Chorlieder.

(*κατὰ δάκτυλον εἶδος.*)

C. Daktylische Monodieen der Tragödie.

Zweiter Abschnitt.

(Anapäste.)

A. Stichische Formen.

B. Das strenge anapästische System.

(strenges anapästisches Hypermetron.)

C. Die freien anapästischen Systeme.

(freies anapästisches Hypermetron: Klaganapäste, anapästische Strophen.)

Zweites Buch.

Die einfachen Metren des iambischen Rhythmengeschlechtes.

(Iamben, Trochäen, Ionici.)

Erster Abschnitt.

Trochäen.

A. Trochäen des systaltischen Tropos.

B. Trochäen des tragischen Tropos.

Zweiter Abschnitt.

Iamben.

A. Iamben des systaltischen Tropos.

B. Iamben des tragischen Tropos.

Dritter Abschnitt.

Vierter Abschnitt.

Ionici.

A. Ionici a minore.

Drittes Buch.
Die zusammengesetzten Metra des daktylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes.

(Die episynthetischen Metra.)

Erster Abschnitt.
Daktylo-Trochäen.
(Episynthetische Daktylo-Trochäen.)

A. Systaltischer Tropos.

C. Tragischer Tropos.

Zweiter Abschnitt.

Die gemischten Daktylo-Trochäen oder die logaödischen Metra.

Viertes Buch.

Die Metra des päonischen Rhythmengeschlechtes.

Excurse:

Erstes Buch.

Die einfachen Metra des daktylischen Rhythmengeschlechtes.

(Daktylen und Anapäste.)

§ 1.

Gebrauch, Charakter und Reihen des daktylischen Rhythmengeschlechtes.

Das daktylische Rhythmengeschlecht tritt in der uns erhaltenen Litteratur früher als das diplasische hervor. Als heroischer Hexameter erscheint es für das grosse, im langen Strome ruhiger Erzählung dahin fliessende Epos in den beiden ältesten Denkmälern der griechischen Poesie, der Ilias und Odyssee, und zwar hier schon in höchster Vollendung und ohne strophische Composition, ein Metrum edelster Prägung, maassvoller Freiheit und erhabener, aber nicht monotoner Simplicität, hervorgegangen aus unbewusster, jugendlich-frischer Schöpferkraft energisch-plastischer Poesie. Der Hexameter beherrscht von da an das ganze epische Gebiet mit seinen mannichfachen Verzweigungen bis in die letzten Zeiten der griechischen Poesie, wo sich auf der Grenzscheide eines neuen europäischen Weltalters der hellenische Geist noch einmal aufrafft und zwar herbstlichblasse, aber noch eigenthümlich-poetische Blüthen von sanfter malerischer Schönheit treibt. Der stolze Vers bleibt zwar seiner Grundform immer getreu, wird aber seit der alexandrinischen Zeit vielfach modificirt durch reflectirte, überfeine Technik, in welcher (besonders bei Nonnos) die strengste Zucht unerbittlicher Gesetze herrscht. Aus dem daktylischen Hexameter bildete sich frühzeitig das elegische Distichon als lyrischer Ausdruck mannichfacher Stimmungs- und Gedankenkreise, die älteste uns bekannte Strophenform, die gleichfalls ein dauernder Typus geblieben ist und im Wesentlichen die Wandelungen des Hexameters miterlebt hat. In den an uralte Volkspoesie sich anlehnenden Liedern des Archilochus und der äolischen Dichter,

Hymenäen, Epithalamien, Threnen u. s. w. erhielt sich eine ältere, noch gesungene Form des Hexameters als der heroische und traten zugleich ebenso wie in der erotischen und symposischen Lyrik des Anakreon andere daktylische Reihen hervor mit strophischer Composition verbunden, die sich jedoch noch in sehr engen Schranken hält. Freiere und grossartigere daktylische Strophen entwickelte die chorische Lyrik (*τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος*), die von Alkman, Stesichorus und Ibykus noch mit Vorliebe gebraucht wurden, in der höchsten Blüthe der Lyrik zwar zurücktraten, aber eine bedeutsame Stellung in dem Drama (nicht allein in der Tragödie, sondern parodisch auch in der Komödie) als archaische Formen ernsterhabenen Charakters einnehmen. Verschieden von diesen archaischen Strophen sind die daktylischen Monodien des Sophokles und Euripides, Spätlinge der musischen Kunst, als die metrische Produktionskraft des Dramas schon erschöpft war. Die anakrusischen Daktylen, d. h. die Anapästen haben ihren uralten Ausgangspunkt in den Märschen bei sakralen und militärischen Veranlassungen (*ῥυθμὸς προσοδιακὸς* und *ἐνόπλιος, μέλη ἐμβατήρια*) und gewinnen von da aus in den Marsch- und Prozessionsliedern der Lyrik, besonders aber in den chorischen Bewegungen des Dramas hervorragende Bedeutung, in welchem sie sich zu strengeren und freieren Formen (Systeme, Hypermetra) entfalten. — So hat das daktylische Rhythmengeschlecht einen festbegrenzten, bedeutungsvollen Wirkungskreis. Es wurde zwar mit dem allmäligen Umsichgreifen des diplasischen Rhythmengeschlechtes, welches der lyrisch-individuellen Stimmung mehr entsprach, zurückgedrängt, behauptete sich aber als alleiniges Maass für Epos und Elegie bis zum Absterben der griechischen Poesie.

Im daktylischen Rhythmengeschlechte (*γένος δακτυλικὸν* oder *ἴσον*, genus par) sind je vier kleinste Zeiteinheiten (*χρόνοι πρῶτοι*, Moren) zu einem rhythmischen Ganzen, dem *πούς* oder *ῥυθμὸς δακτυλικὸς* vereint. Zwei Zeiteinheiten bilden die Arsis und ebenso viele die Thesis, jene wird als der stärker hervorgehobene Takttheil durch eine Länge, diese als der leichtere Takttheil zunächst durch zwei Kürzen ausgedrückt.

Der Rhythmus kann entweder mit der Arsis oder mit der Thesis beginnen. Im letzteren Falle pflegt die moderne Rhythmik die anlautende Thesis als einen selbständigen Auftakt (Anakrusis) von der folgenden Arsis abzusondern, die Alten aber fassen

die anlautende Thesis mit der folgenden Arsis als einen einheitlichen Fuss zusammen und unterscheiden hiernach das daktylische und anapästische Maass als die beiden Grundformen des daktylischen Rhythmengeschlechtes:

´ ◡◡, -´ ◡◡, ´ ◡◡, –́ ◡◡
◡◡ -´, ◡◡ –́, ◡◡ -´, ◡◡ –́ .

Bei der gleichen Zeitdauer der Arsis und Thesis ist das daktylische Geschlecht vor allen anderen der Träger einer gleichmässigen und ruhigen Bewegung, der ethische Charakter desselben stellt sich daher als Ernst und Ruhe, Kraft und Würde ohne Pathos dar, — das ist wenigstens der fast immer durchklingende Grundton, der indess einer mannichfaltigen Variation fähig ist.*) Zunächst gibt nämlich die anlautende Thesis dem Rhythmus eine grössere Lebendigkeit und Energie, und hierdurch sind die Anapäste von den Daktylen nicht bloss der Form, sondern auch dem Ethos nach verschieden. Sodann wird durch die Zusammenziehung der beiden thetischen Kürzen zu einer Länge der Ernst und die Ruhe des Rhythmus erhöht, indem alsdann die Zeit in weniger schnell auf einander folgende Momente zerlegt wird. Umgekehrt macht die Auflösung der langen Arsis in zwei Kürzen den Rhythmus feuriger und leidenschaftlicher, besonders wenn sich die aufgelöste Arsis mit der zweisilbigen Thesis verbindet; die Auflösung ist daher nur bei Anapästen gestattet und von den ruhigeren Daktylen so gut wie ausgeschlossen**), während die Zusammenziehung in beiden

---

*) Aristides p. 97: *Οἱ μὲν ἐν ἴσῳ λόγῳ τεταγμένοι δι᾽ ὁμαλότητα χαριέστεροι* ... *Ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι* ... *Τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι, ⟨οἱ δὲ διὰ μακρῶν μόνων βραδεῖς⟩ καὶ κατεσταλμένοι, οἱ δ᾽ ἀναμὶξ ἐπίκοινοι· εἰ δὲ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεσθαι τοὺς πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ᾽ ἂν τῆς διανοίας.* Vgl. Quintil. instit. 9, 4, 88: *Quo quique* (sc. *pedes*) *sunt temporibus pleniores longisque syllabis magis stabiles, hoc graviorem faciunt orationem, breves celerem et mobilem.* Aristot. rhetor. 3, 8: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικὸς καὶ ἁρμονίας δεόμενος.* Dionys. comp. verb. 17 schreibt den Daktylen, Spondeen und Anapästen *ἀξίωμα* und *σεμνότης*, den letzteren aber auch ein *πάθος* zu. Studemund, Anecd. Var. I, 225 und 207.

**) Doch geht Aristides p. 51 zu weit, wenn er sagt: *τὸ δὴ δακτυλικὸν ἐπιδέχεται — προκελευσματικὸν οὐδαμῶς*, denn in den daktylischen Klagmonodien und dem daktylischen Hyporchem ist der Proceleusmaticus gestattet. Die Auflösung des Daktylus im daktylisch-trochäischen und

Maassen gleich häufig ist. So ergeben sich für den daktylischen und anapästischen Rhythmus folgende metrische Füsse:*)

Daktylischer Rhythmus:
- ´‿‿ Daktylus
- ´— daktylischer Spondeus
- [‿́‿ ‿‿ daktylischer Proceleusmaticus]

Anapästischer Rhythmus:
- ‿‿ ´ Anapäst
- — ´ anapästischer Spondeus
- — ‿́‿ anapästischer Daktylus
- ‿‿ ‿́‿ anapästischer Proceleusmaticus.

In jedem einzelnen Fusse wird die Arsis durch stärkere Intension des Tones vor der Thesis hervorgehoben, aber wie von den betonten Silben des einfachen Satzes eine einzige den Hauptaccent erhält und dadurch über die übrigen hervortritt, ebenso tritt von mehreren auf einander folgenden Füssen der Reihe eine Arsis durch stärkeren Ictus über die anderen Arsen hervor, die dann zu weniger starken Nebenarsen herabsinken. Stets werden mehrere Füsse durch einen einzigen Hauptaccent zu einer höheren rhythmischen Einheit, der rhythmischen Reihe, verbunden. Die Reihe des daktylischen Rhythmengeschlechtes hat eine vierfache Ausdehnung, je nachdem sie zwei, drei, vier oder fünf Füsse umfasst:

Dipodie	—‿‿ —‿‿	‿‿— ‿‿—
Tripodie	—‿‿ —‿‿ —‿‿	‿‿— ‿‿— ‿‿—
Tetrapodie	—‿‿ —‿‿ —‿‿ —‿‿	‿‿— ‿‿— ‿‿— ‿‿—
Pentapodie	—‿‿ —‿‿ —‿‿ —‿‿ —‿‿	‿‿— ‿‿— ‿‿— ‿‿— ‿‿—

Die Pentapodie ist die längste daktylische und anapästische Reihe; um sechs vierzeitige Füsse zu Einer Einheit zusammenzufassen, dazu reicht das Gewicht der einen Hauptarsis nicht aus. Wo daher daktylische und anapästische Verse aus mehr als fünf Füssen bestehen, da sind sie aus zwei oder mehreren Reihen zusammengesetzt, wie z. B. der heroische Hexameter aus zwei Tripodien, der anapästische Tetrameter aus zwei Tetrapodien.

---

logaödischen Maasse s. Buch III. Viel zu weit haben Seidler, de vers. dochm. 44, und Lobeck Ajax ed. I. p. 437 diese Freiheit ausgedehnt. Studemund, A. V. I, 208.

*) Der Daktylus auch *ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος* (im Gegensatze zu *ἀνάπ. ἀπ' ἐλάσσονος*), der Anapäst auch *ἀντιδάκτυλος*, der Proceleusmaticus (*προκελευσμ. διπλοῦς*) auch *πυρρίχιος*, wie der Pyrrhichius *προκελευσμ. ἁπλοῦς* genannt. Schol. Hephaest. 159. Tricha 5. 21. Mar. Victor. 2488. 2520. 2582. Aristid. 36. 37.

Die rhythmische Theorie der Alten sieht jede Reihe als einen einzigen grösseren Fuss an und bezeichnet ihn nach der Morenzahl und der rhythmischen Gliederung der Haupt- und Nebenarsen. Die Dipodie und Tetrapodie gehört hiernach dem isischen, die Tripodie dem diplasischen, die Pentapodie dem hemiolischen Rhythmengeschechte an.

Die am frühesten gebrauchte Reihe ist die Tripodie, aus welcher der daktylische Hexameter, das elegische Distichon und auch die älteren anapästischen Lieder gebildet worden. In der weiteren Entwickelung der Lyrik tritt sie gegen die Tetrapodie zurück, die von da an in der antiken Rhythmik und Metrik etwa in ähnlicher Weise wie in der modernen Musik die Verbindung von je vier Takten vorwaltet. Die Pentapodie trägt bei ihrer päonischen Gliederung einen allzubewegten und enthusiastischen Charakter und wird daher im daktylischen Rhythmengeschlechte nur selten zugelassen. Die rasch dahineilende Dipodie kommt fast nur im anapästischen Maasse vor; bloss Euripides gebraucht sie auch in daktylischen Klagmonodien und einmal auch in einem daktylischen Chorliede, Heraclid. 608 ff. Ob es auch anapästische Monopodien gab, ist fraglich, da dergleichen Einzelfüsse stets in bewegten Ausrufungen bestehen*) und als solche wahrscheinlich beim Vortrage länger ausgehalten und dadurch zu einer Dipodie ausgedehnt wurden.

§ 2.

Katalexis, Pause, Dehnung und kyklische Messung.

Die ursprüngliche Form der Reihe ist die akatalektische, in welcher ein vollständiger Fuss den Schluss bildet. Der schliessende Fuss ist im Allgemeinen derselben Contraction und Auflösung fähig, welche im Inlaute der Reihe gestattet ist; die akatalektische daktylische Reihe lautet daher aus

auf einen Daktylus: *πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι,*
auf einen Spondeus:**) *κτί,νη πρόσθε τὰ δημιοπληθῆ,*

---

*) Mar. Victor. 2523: *Leges cetera etiam monometra . . . Haec plerumque in tragoediis vel comoediis concitati animi motibus, quos Graeci πάθη dicunt, exprimuntur et per interiectionem quorundam affectuum solae efferuntur.*

**) Die alten Metriker nennen in den oben angeführten Stellen und sonst bloss die auf einen Daktylus auslautende daktylische Reihe *ἀκατάληκτος* oder *ὁλόκληρος*, die auf einen Spondeus oder Trochäus auslautende

die akatalektische anapästische Reihe

auf einen Anapäst: δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου,
einen anap. Spondeus: Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων,
einen anap. Daktylus: ἔστι· τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον,
einen anap. Proceleusm.: ἥν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσιον.

Am Ende des Verses oder Systemes kann die auslautende Länge der Reihe verkürzt werden und daher eine daktylische Reihe auf den Trochäus statt des Spondeus: θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν, eine anapästische Reihe auf den Tribrachys statt des Anapästes ausgehen: ἀρετὴ φρόνιμος Lysistr. 548. Vesp. 1010. Umgekehrt ist die Verlängerung einer auslautenden Kürze in eine Länge nur am Ende eines äolisch-daktylischen Verses gestattet.

In den akatalektischen Reihen folgen Arsis und Thesis in einem continuirlichen Wechsel auf einander und das Metrum steht mit dem Rhythmus in genauer Uebereinstimmung. In der weiteren Entwickelung der Metrik braucht aber die Thesis nicht immer durch eine besondere Silbe ausgedrückt zu werden, indem ihr Zeitumfang auch durch eine Pause (χρόνος κενὸς) oder durch Dehnung der vorausgehenden Arsis (τονὴ) ersetzt werden kann, zwei rhythmische Kunstmittel, die dazu dienen, den Gang des Rhythmus

---

καταληκτικὸς εἰς δισύλλαβον oder εἰς δύο συλλαβάς, und die auf die blosse Arsis auslautende καταληκτικὸς εἰς συλλαβὴν oder ὑπερκατάληκτος. Aber mit Recht tadelt dies schon der Anonym. περὶ τοῦ ἡρωϊκοῦ μέτρου in append. ad Dracon. ed. Furia p. 42 und sagt von dem auslautenden Trochäus: σπονδεῖός καὶ οὗτός ἐστιν, ἀδιαφόρου τῆς τελευταίας δεχομένης συλλαβῆς. τὸ γὰρ ἡρωϊκὸν μέτρον οὐδέποτε καταληκτικόν ἐστιν, ἀλλὰ τέλειόν τε καὶ ἀκατάληκτον. Heisst denn nicht auch die anapästische Dipodie ἀρετὴ φρόνιμος akatalektisch, trotzdem dass die schliessende Länge verkürzt ist? Und wie kann man gar eine spondeisch schliessende Reihe im Inlaut des Verses wie κτήνη πρόσθε τὰ δημιοπληθῆ oder ἅρμασι ναυσιφορήτοις (Pyth. 1, 65) katalektisch nennen, da sie doch gerade so gut ὁλόκληρος ist, als wenn sie auf einen Daktylus ausginge? — Von den anapästischen Reihen heissen die auf einen ganzen Fuss ausgehenden καταληκτικοί, oder wenn sie sich nicht in volle Dipodien eintheilen lassen, βραχυκατάληκτοι, mag nun der letzte Fuss ein Anapäst, oder als Ausgang des Systemes zum Tribrachys verkürzt sein, oder mag er eine Auflösung oder Zusammenziehung erfahren haben. Bildet statt des vollen Fusses eine einzelne (lange oder kurze) Silbe den Schluss der Reihe, so heisst dieselbe bei den Alten καταληκτικὸς εἰς συλλαβήν oder ὑπερκατάληκτος εἰς συλλαβήν. Eine Reihe wie ἀλλ' ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ἀρέξατε (Philokt. 1203) heisst ὑπερκατάληκτος εἰς δισύλλαβον oder, wenn sie eine ungerade Zahl von Anapästen enthält, καταληκτικὸς εἰς δισύλλαβον, doch ist eine solche Reihe gar nicht anapästisch.

bewegter und mannichfaltiger zu machen. Das daktylische Rhythmengeschlecht als das ruhigste und gleichförmigste, das alle starken Contraste fern zu halten sucht, lässt jene Kunstmittel nur äusserst sparsam zu und beschränkt sie hauptsächlich auf das Ende der Reihe, die dadurch zu einer katalektischen wird.*)

Die katalektisch daktylische Reihe lautet auf die blosse Arsis aus, die fehlende Schlussthesis wird durch eine zweizeitige Pause (*πρόσθεσις*, ⩘) oder durch Verlängerung der auslautenden Arsis zu einer vierzeitigen, einen ganzen daktylischen Fuss umfassenden Länge (*χρόνος τετράσημος* ⊔) ausgedrückt:

akatalektisch –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑

katalektisch { –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⩘
{ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́.

Die Prosthesis kann vor einer Cäsur und am Ende des Verses, wie z. B. nach den beiden katalektischen Tripodien des elegischen Pentameters eintreten, die Verlängerung tritt überall da ein, wo die katalektische Reihe ohne Wortende mit der folgenden Reihe verbunden ist.

In der katalektisch anapästischen Reihe ist es ebenfalls die letzte (hier im Inlaut stehende) Thesis, welche durch keine besondere Silbe ausgedrückt und daher wie in der katalektisch daktylischen Reihe durch Verlängerung der vorausgehenden Arsis zu einem *χρόνος τετράσημος* ersetzt wird:

akatalektisch ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
katalektisch ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ –́

Die beiden schliessenden Längen, von denen die letztere am Ende des Verses oder Systemes auch verkürzt werden kann, sind demnach jede eine Arsis; die vorletzte Arsis enthält zugleich die zur Schlussarsis gehörende Thesis mit in sich. Eine Pause kann zwischen den beiden Schlusslängen natürlich nicht stattfinden. Für die nahe liegende Annahme, dass die schliessende Silbe auch die Geltung einer Thesis haben könne, und dass dann auf dieselbe eine die Schlussarsis vertretende Prosthesis folge:

---

*) Das Folgende aus den alten Rhythmikern und Musikern nachgewiesen in der Gr. Rhythm. [3] S. 118, 280. Einzelne Andeutungen finden sich auch bei den Metrikern. So sagt der Anonymus *περὶ ποδῶν* p. 70 Furia: *βάσις ἐστὶν ἡ ἐκ ποδὸς καὶ καταλήξεως, τοῦτ᾽ ἔστι μιᾶς συλλαβῆς ποδὶ ἰσουμένης. Βάσις* ist hier der Ausdruck für die katalektische Dipodie (— ⏑ ⏑ ⊔), für welche das Wort in gleicher Weise wie für die akatalektische gebraucht wird, wie dies in der angeführten Stelle ausdrücklich gesagt ist.

akatalektisch ⏖ ⏗́ ⏖ ⏗́ ⏖ ⏗́ ⏖ ⏗́
katalektisch ⏖ ⏗́ ⏖ ⏗́ ⏖ ⏗́ — ⌒̀

lässt sich aus den Alten keine Bestätigung beibringen. Es ist möglich, dass im deklamatorischen Vortrage die letztgenannte Messung nicht selten war, während sich die erste Messung hauptsächlich für den melischen Vortrag eignet.

Dehnung akatalektischer Reihen. Ob auch die vorletzte Länge einer spondeisch auslautenden daktylischen Reihe nach Analogie der katalektisch anapästischen Reihe verlängert werden konnte, z. B.

⏖ ⏗́ ⏖ ⏗́ ⏖ ⊔́ ⏗́
⏗́ ⏖ ⏗́ ⏖ ⊔́ ⏗́ ⌒̀

das lässt sich für das eigentlich daktylische Maass nicht nachweisen*). Dagegen konnte die Schlussarsis der akatalektisch daktylischen oder anapästischen Reihe zu einem *χρόνος τετράσημος* ausgedehnt werden, wenn eine mit der Arsis beginnende Reihe ohne Cäsur darauf folgt, z. B.

⏗́ ⏖ — — ⏖ — —
⏖ ⏗́ ⏖ — ⏖ ⊔ ⏗́ ⏖ — ⏖ —

Dehnung spondeischer Metra. Noch eine andere Art der Dehnung kommt in dem daktylischen Rhythmengeschlechte vor, die nicht durch Unterdrückung der Thesis bedingt und nicht auf eine einzelne Stelle der Reihe beschränkt ist, sondern gleichmässig eine jede Silbe der Reihe trifft. Dies ist der der hieratischen Dichtung angehörende Doppelspondeus. Die während des Opfers gesungenen Hymnen waren vorzugsweise im spondeischen Metrum als der ruhigsten und feierlichsten Form des daktylischen Rhythmengeschlechtes gesetzt und grade von diesem Gebrauch bei der Spendung heisst das Metrum *σπονδεῖοι*, ebenso wie die dabei ertönenden Flöten *σπονδειακοὶ αὐλοὶ* genannt werden**). Um die andachtsvolle Stille zu erhöhen, wurde ein sehr langsames Tempo gewählt, so dass eine jede Länge des Spondeus zum *χρόνος τετράσημος* gedehnt wurde. Der einzelne Fuss erhielt

*) Nachzuweisen ist dies bloss für die den trochäischen Strophen der Tragiker untermischten Reihen. Auch für das eigentlich daktylische Metrum würde sich der Nachweis führen lassen, wenn die Notirung des Hom. Hymn. 12 bei Benv. Marcello Estro poetico armonico, salm. 18. Venet. 1724 wirklich eine ächte wäre.

**) Aristid. 37. Draco 127. Isaak Monach. 175. Tricha 5. Diomed. 472. Terent. Maur. 2413. Mar. Victor. 2413. Pollux 4, 81.

dadurch acht Moren (*τετράσημον θέσιν καὶ τετράσημον ἄρσιν*), also den doppelten Umfang des gewöhnlichen daktylischen Fusses, und wurde deshalb *σπονδεῖος διπλοῦς* oder *μείζων* genannt: ⊔́ ⊔ oder mit anlautender Anakrusis ⊔ ⊔́. Dieser Rhythmus entspricht dem Zweizweitel-Takt unserer Choralmelodien*). — Man konnte aber auch bei der Melodisirung spondeischer Gedichte je drei gedehnte Längen zu einer rhythmischen Einheit zusammen fassen und so entstand ein Dreizweitel-Takt, der je nachdem der Ictus auf der ersten oder zweiten Länge ruht, von den alten Rhythmikern Trochäus semantus ⊔́ ⊔ ⊔ oder Orthius ⊔ ⊔́ ⊔ genannt wird und hauptsächlich in der kitharodischen Nomenpoesie seine Stelle gehabt zu haben scheint. Dem Metrum nach sind beide Füsse Spondeen mit molossischer Gliederung, dem Rhythmus nach gehören sie zum diplasischen Geschlechte und werden demgemäss auch von den Alten als *πόδες δωδεκάσημοι ἰαμβικοὶ* mit einer achtzeitigen Arsis und einer vierzeitigen Thesis aufgefasst**). Als Erfinder wird Terpander bezeichnet, der den Orthius in seinem *νόμος ὄρθιος*, den Trochäus semantus vermuthlich in seinem *νόμος τροχαῖος* gebraucht hatte, doch gehen diese Rhythmen jedenfalls auf älteren sakralen Gebrauch zurück. Reste sind das von Dionys. de comp. verb. 17 angeführte Beispiel von Molossen:

ὦ Ζηνὸς καὶ Λήδας κάλλιστοι σωτῆρες

und das Fragment eines terpandreischen Hymnus auf Zeus Bergk [5] III, 1

Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἁγήτωρ,
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν,

wo auch Bergk jetzt Trochäi semanti annimmt, aber sie in sehr gewagter Weise abtheilt.

---

*) S. Griech. Rhythm. [3] S. 239.

**) Aristid. l. l. Mart. Capell. 985. Griech. Rhythm. [3] S. 239. Ueber den Gebrauch Plut. de mus. 28: *Τέρπανδρος . . . τὸν τῆς ὀρθίου μελῳδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους* (sc. *ῥυθμοὺς*) *καὶ πρὸς τὸν ὄρθιον τὸν σημαντὸν τροχαῖον* (sc. *προσεξευρῆσθαι*) *λέγεται*. Pollux 4, 65: *νόμοι δὲ οἱ Τερπάνδρου . . . ἀπὸ δὲ ῥυθμῶν ὄρθιος καὶ τροχαῖος*. Suid. s. v.: *ὄρθιον νόμον καὶ τροχαῖον τοὺς δύο νόμους ἀπὸ τῶν ῥυθμῶν ὠνόμασε Τέρπανδρος*. Der Nomos Orthios der Späteren war in anderen Rhythmen gesetzt (so der des Olympos in dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* Plut. de mus. 7) und *ὄρθιος* bezog sich hier bloss auf die Melodie; daher in der obigen Stelle des Plutarch der Zusatz *τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους*, d. h. Terpanders *νόμος ὄρθιος* war in der *ὄρθιος μελῳδία* und zugleich in *ὄρθιοι ῥυθμοὶ* gesetzt.

Kyklische Daktylen und Anapäste. Die alten Rhythmiker kennen einen Daktylus und ebenso einen Anapäst, dessen Länge kürzer sei als die völlige Länge (Dion. de comp. verb. 17 *τὴν μακρὰν . . βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας* d. h. *τῆς δισήμου μακρᾶς)*; da sie aber nicht bestimmen konnten, um wie viel kürzer, so nannten sie diese Länge *ἄλογος*. Sie unterschieden diese verkürzten Daktylen und Anapäste von den vollständigen und nannten sie kyklisch (*κύκλιοι*)*) wegen des raschen, rollenden Ganges. Hierdurch näherte sich der Daktylus und Anapäst, der ursprünglich dem isischen Rhythmengeschlechte angehört, dem diplasischen an und wurde in der Ausdehnung und Gliederung einem Trochäus und Iambus angeglichen. Ausserdem aber sprechen die Rhythmiker auch von einem *χρόνος βραχέος βραχύτερος*, der ähnlich dem *ἄλογος* kürzer als eine Kürze ist und dessen Zeitdauer ebenso wenig wie die des *ἄλογος* arithmetisch genau fixirt wird. Man kann für diese beiden *χρόνοι* entweder

$$\underbrace{1\tfrac{1}{2}\quad\tfrac{1}{2}}_{2} : 1 \qquad \text{oder} \qquad \underbrace{1\tfrac{1}{3}\quad\tfrac{2}{3}}_{2} : 1$$

$$2 : 1 \qquad\qquad\qquad 2 : 1$$

— ∪ ∪ = — ∪   — ∪ ∪ = — ∪

A. : Th.   A. : Th.

---

*) Dionys. de comp. verb. 17. 20, der sich hierbei ausdrücklich auf die *ῥυθμικοί* beruft, aber die verkürzte Messung aus Missverstand auf alle Daktylen ausdehnt, für die doch im Allgemeinen die vierzeitige Messung fest steht. Schol. Hephaest. 160 gebraucht *κύκλιος* vom Choriamb, weshalb wir diese Benennung auch auf den Daktylus ausdehnen, während Dionys. bloss von *ἀνάπαιστοι κύκλιοι* redet, doch ist kein Grund die Daktylen von dieser Benennung auszuschliessen. Westphal Griech. Rhythm.[3] S. 49 will die kyklischen Daktylen und Anapäste nach der Stelle des Dionysius auf „gesagte Verse" beschränken. Allerdings spricht Dionysius offenbar nur von dem recitirten Hexameter, da er von anderen Versen als Hexametern zu sprechen keine Ursache hatte, aber der Satz *οἱ ῥυθμικοί φασι κτλ.* scheint doch nicht so eng gefasst werden zu dürfen.

**) Einen neuen scharfsinnigen Beweis von der Richtigkeit der Annahme kyklischer Daktylen und Anapäste gibt Reimann quaest. metr. Vratisl. 1875 S. 13—20. Dieser Beweis stützt sich auf die Analogie mit der harmonischen Doctrin des Aristoxenus. Die Alogie in den Daktylen und Anapästen hat ihre genaue Parallele in den *διαστηματικὰ στοιχεῖα*. Der *χρόνος ἄλογος* und *βραχέος βραχύτερος* sind in dem System der Zeiten von den Alten ausdrücklich, aber ohne bestimmte Angabe des Zeitwerthes überliefert.

ansetzen, sodass im ersten Falle die lange Arsis des Daktylus und Anapästes zu einem anderthalbzeitigen Chronos alogos und die erste darauf folgende kurze Thesis zu einer brevi brevior von ½ More verkürzt wurde, mithin die rhythmische Ausdehnung beider Silben mit der zweizeitigen Arsis des Trochäus und Iambus gleich käme, aber wir werden besser thun uns mit den alten Rhythmikern einer streng arithmetischen Fixirung zu enthalten und uns damit zu begnügen, dass der kyklische Daktylus und Anapäst dem diplasischen Rhythmengeschlechte sich nähert, mit welchem er auch im Wesentlichen das Ethos gemeinsam hat. Ueber die Ausdehnung der Reihen und die Unterdrückung der Thesis gelten dieselben Gesetze wie für Iamben und Trochäen: die längste Reihe ist nicht die Pentapodie, sondern die Hexapodie; die unterdrückte Thesis wird durch eine einzeitige Pause (*λεῖμμα* ∧) oder durch Dehnung der vorhergehenden Arsis zur dreizeitigen Länge (∟) ersetzt, z. B. — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ∧ oder ⏖ — ⏖ — ⏖ ∟ —. Da der kyklische Daktylus und Anapäst dem Trochäus und Iambus rhythmisch wesentlich gleich steht, so kann in eine kyklische Reihe auch geradezu ein Trochäus oder Iambus an die Stelle eines Daktylus oder Anapästes eindringen. Zuerst macht sich diese Freiheit für den ersten Fuss der Reihe geltend, z. B.

—́ ⏑ — ⏖ — ⏖ — ⏖
— —́ ⏖ — ⏖ —

und das Metrum führt dann den Namen äolischer Daktylen und äolischer Anapäste*). Treten die Trochäen oder Iamben auch in den letzten Füssen der Reihe ein, so heisst das Metrum logaödisch. Die nähere Betrachtung des letzteren gehört dem dritten Buche an; die kyklischen und äolischen Maasse werden zugleich mit den vierzeitigen Daktylen und Anapästen in den

*) Aeolische Anapäste Tricha 275: *τὸ μὲν καθαρὸν ἀναπαιστικόν, ὅπερ κατὰ πᾶσαν χώραν δέχεται ἀνάπαιστον καὶ σπονδεῖον, σπανίως δὲ καὶ προκελευσματικόν, ὅς ἐστιν ἐκ τεσσάρων βραχέων, καὶ δάκτυλον· τὸ δὲ αἰολικὸν ἀναπαιστικόν, ὅπερ ἰαμβικὸν ἕνα ἐν τῇ ἀρχῇ, τοὺς δὲ λοιποὺς ὁμοίους τῷ κυρίῳ ἀναπαιστικῷ.* Schol. Aristoph. Av. 626. Trich. epit. 48. Schol. Aves 626. Darauf bezieht sich Hephaest. 44 (= Draco 279, Isaak Monach. 189), wo mit Ritschl Rh. Mus. 1842 S. 281 *καὶ ἴαμβον, παρὰ δὲ τοῖς δραματοποιοῖς καὶ δάκτυλον* umzustellen ist; das letztere geht auch aus der Stelle des Tricha, sowie des Johann. Tzetzes de metris p. 311 Cram. hervor, die beide, wie überall, so auch hier den Hephästio vor sich haben: *τὸ δ' ἀναπαιστικὸν μέτρον ἐν πάσαις φέρει χώραις ἀνάπαιστον καὶ δάκτυλον, τετράβραχυν, σπονδεῖον, καὶ σπανιάκις ἴαμβον.*

beiden folgenden Abschnitten behandelt. Die Einmischung einer trochäischen oder iambischen Reihe in eine daktylische Strophe ruft keinen Taktwechsel (*μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικόν*) hervor, sondern ist ein Beweis, dass hier kyklische Messung herrscht. Die umgekehrte Auffassung, dass in solchen Fällen der Trochäus oder Iambus vierzeitig zu messen sei, wie schon J. H. Voss vorschlug,

└─ ∪ └─ ∪ └─ ∪ | └─ ∪
∪ └─ ∪ └─ ∪ └─ ∪ └─

ist nicht zulässig, da die antike Tradition einen Daktylus in der Form von └─ ∪ nicht kennt. Ausser der kyklischen Auffassung ist in den erwähnten Fällen nur noch denkbar, dass die Verschiedenheit von Daktylus und Trochäus durch gleiches Tempo (*ἀγωγή*) ausgeglichen wurde, wobei das für den Daktylus gewählte Tempo auf den Trochäus übertragen wurde.

Erster Abschnitt.

Daktylen.

A. Daktylen in stichischer und distichischer Composition.

§ 3.

Der daktylische Hexameter.

I. Der homerische Hexameter.

Entstehung und allgemeiner Verlauf.

Der daktylische Hexameter ist der älteste uns bekannte Vers der griechischen Litteratur wie die homerischen Gedichte die ältesten Gedichte derselben. Die Angaben der Alten, dass er von der delphischen Priesterin Phemonoe oder von vorhomerischen Dichtern wie Orpheus, Olen, Chrysothemis, Philammon u. s. w. erfunden sei, sind keine historische Tradition, sondern Vermuthungen und Combinationen, welche, soweit sie einen historischen Funken in sich enthalten, nur den Sinn haben, dass der Hexameter seit unbestimmbar alter Zeit mit dem apollinischen Cultus, namentlich mit dem delphischen Orakel in Verbindung stand und von vorhomerischen Dichtern gebraucht wurde. Die Namen dieser Dichter sind sämmtlich mythisch, die Art der Poesie aber, welche durch sie besonders an alten Cultus-

stätten vertreten wird, ist historisch und bezeichnet für uns die älteste Stufe episch-lyrischer Poesie, von welcher uns Reste nicht überkommen sind. Der Hexameter war jedenfalls vor der Entstehung des ältesten Kernes der Ilias und Odyssee vorhanden und hat schon eine lange Zeit des Gebrauches hinter sich, ehe er in den homerischen Gedichten erscheint. Wir sehen ihn hier nicht in seiner Entwickelung, sondern in seiner Vollendung für das erzählende grosse Epos, die nie überboten wurde.

Die Frage nach der Entstehung des Hexameters reicht ebenso wie die Frage nach dem Ursprung griechischer Sprachformen, der griechischen Religion und Poesie in die vorgriechische Zeit zurück und ist Gegenstand der vergleichenden indogermanischen Metrik, über welche Westphal bahnbrechende Untersuchungen angestellt hat*). Wir können hier auf die Metrik der indogermanischen Urzeit nicht näher eingehen, aber wir dürfen die bisher gewonnenen, höchst wichtigen Resultate nicht aus den Augen lassen, da wir sonst, wie dies Bergk und Andere gethan haben, unwillkührlich von falschen Voraussetzungen ausgehen und nicht im Stande sein würden uns ein richtiges Bild von dem vorhomerischen Hexameter zu machen. Vorhomerische Hexameter sind uns nicht erhalten, angebliche Nachklänge auf Inschriften und anderwärts halten wir nicht für sicher, auch die Spuren des Unterschieds zwischen den Hexametern der älteren und jüngeren Theile der Ilias sind nicht erheblich genug, um hierauf die älteste Form des Hexameters gründen zu können**).

Den grossen homerischen Epopöen, die von Anfang an umfassende einheitliche Gedichte waren, aber allmälig durch mehr oder minder erhebliche Nachdichtungen erweitert und umgedichtet wurden, geht eine ältere Stufe der epischen und episch-lyrischen Poesie in kleineren Liedern voraus, die wir als „hieratische Poesie“ (*ὕμνοι, νόμοι*) und als „epische Balladen- und Romanzenpoesie“ (*κλέα ἀνδρῶν*) bezeichnen und etwa den alten Liedern des Rigveda vergleichen dürfen***). Die homerischen Epen wurden

---

*) R. Westphal, Zur vergleichenden Metrik der indogerm. Völker in Kuhns Ztschr. f. vgl. Sprachf. 1860, S. 446. Eine Skizze der vergleichenden Metrik hat Westphal entworfen in der dritten Auflage unseres Werkes Band III, 1, S. 33—94. Werthvolle Beiträge enthält das unten zu erwähnende Buch von Usener Altgriech. Versbau.

**) S. Ludwich, Berl. philol. Wochenschr. 1887, S. 450.

***) S. Metrik [3] III, 1, 211.

von den Rhapsoden, wenn auch in gehobenerem und modulationsreicherem Tone mit langsamerem Tempo als in der prosaischen Rede, doch immer ohne Gesang und ohne Begleitung von Instrumentaltönen bloss recitirt*), die älteste Liederpoesie dagegen wurde unter Begleitung von Tönen eines Saiteninstrumentes wirklich gesungen**). Der gesungene Hexameter, unzweifelhaft der ältere, war wie jeder gesungene Vers der älteren Zeit strenger und einfacher in der Form als der recitirte***). Er bestand aus zwei daktylischen, nach Analogie der ältesten indogermanischen Metren gleichen Reihen, die wie der anapästische, iambische und trochäische Tetrameter eine stationäre Cäsur in der Mitte hatten und in der ältesten Zeit lose nebeneinander standen wie die sogenannten Asynarteten des Archilochus. Je vier Reihen oder zwei Hexameter waren zu einer distichischen Strophe verbunden, wie aus dem elegischen Distichon geschlossen werden darf, das nur als eine Modification der ältesten daktylischen Strophenform anzusehen ist. Dies Bild von dem ältesten Hexameter wird durch Alles erfordert, was wir von der ältesten Metrik des indogermanischen Stammes wissen. Der homerische Hexameter hat seine Mannichfaltigkeit durch den recitativen Vortrag der erzählenden grossen Epopöe erhalten. Die in breiter, anschaulicher Schilderung wie ein langer, ruhiger Strom behaglich dahin fliessende Erzählung erheischte unwillkührlich einen längeren rhythmischen Zug, zugleich aber entsprechend dem Wesen der Recitation, welche rhythmisch weniger streng ist als der Gesang, mehr Freiheit und Abwechselung des metrischen Schemas; die beiden Reihen wurden daher durch feste *συνάφεια* verbunden, die Cäsur blieb zwar zwischen der dritten und vierten Hebung, aber sie verlor ihren monoton-stationären Charakter

---

*) Der Vortrag hielt die Mitte zwischen der gewöhnlichen Rede und der Melodie, daher auch *ἀείδειν* gesagt wird = *φράζειν*.

**) S. Guhrauer, Musikgeschichtl. aus Homer I. Lauban 1886. Dazu die inhaltreiche Anzeige von Reimann, Berl. philol. Wochenschr. 1887, S. 70.

***) S. Griech. Rhythm.[3] S. 12, 49. Allgem. Theorie der Metrik[3] S. 6 ff. Es darf nicht eingewendet werden, dass Aristoxenus, welcher den Unterschied zwischen recitirter und gesungener Poesie betont hat, diese Dinge erst ausgeklügelt habe. Jeder, der Aristoxenus wirklich kennt, weiss, dass er alle praktischen Hauptsätze seiner Lehre aus der klassischen Zeit überkommen und nur mit Hilfe der aristotelischen Philosophie in ein System gebracht hat. Er ist nicht der Anfang sondern der Abschluss der musischtheoretischen Thätigkeit der klassischen Zeit.

dadurch dass sie entweder unmittelbar nach der dritten Hebung oder nach der ersten Senkung des dritten Fusses stattfand, zugleich trat häufige Zusammenziehung der Daktylen zu Spondeen ein, die in dem lyrischen Hexameter des Alkman und der Äolier fast ausgeschlossen sind. Die lang dahin fliessende Erzählung und der recitative Vortrag war auch die Veranlassung, dass die strophische Verbindung aufhörte.

Die dem Hexameter zu Grunde liegende Reihe ist die akatalektische daktylische Tripodie

— ◡◡ — ◡◡ — ◡̄◡.

Der Hexameter ist ein akatalektischer, kein katalektischer Vers, aus zwei Kola zusammengesetzt, die Grundform des letzten Fusses ist der Spondeus, nicht der Trochäus. Der schliessende Spondeus gibt dem Verse kräftigeren Auslaut als der auf zwei kurze Thesen auslautende Daktylus. Wir finden die daktylische Tripodie katalektisch in dem missbräuchlich so genannten Pentameter wieder, der aus dem Hexameter hervorgegangen ist und nicht hätte zu seiner Form gelangen können, wenn nicht das Gefühl der Zusammensetzung des Hexameters aus zwei Tripodien vorhanden gewesen wäre, ferner in den Anfängen der subjektiven Lyrik und als ein häufiges Element in den dorischen Strophen. Paarweise wie in den ältesten Metren des indogermanischen Stammes zusammengesetzt ergab die Tripodie einen Langvers von sechs Hebungen. Durch die Freiheit der Cäsur nimmt der recitirte Hexameter verschiedene Hauptformen an, d. h. einerseits erscheint er in der Theilung durch die Cäsur *κ. τρίτον τροχαῖον* als eine trochäisch auslautende katalektische Tripodie und als eine mit kurzer einsilbiger Thesis anlautende akatalektische Tripodie, andererseits in der Theilung durch die *πενθημιμερής* als eine auf die Arsis auslautende katalektische Tripodie und als eine mit zweisilbiger Thesis anlautende akatalektische Tripodie. Durch die beiden Cäsuren werden die ursprünglich gleichen Reihen gewissermassen ineinandergeschoben und untrennbar verbunden; die am häufigsten vorkommende trochäische Cäsur steht aber dem Ursprunge des Hexameters am nächsten. Diese ungleiche und mannichfache Gliederung ist jedoch nicht die ursprüngliche der ältesten episch-lyrischen Liederpoesie, sondern erst durch das Widerstreben der recitativen Vortragsweise gegen die frühere, monoton erscheinende Gleichförmigkeit der Glieder herbeigeführt worden. Der Hexameter blieb für das

rhythmische Gefühl nach wie vor aus zwei Tripodien zusammengesetzt. Jedes Kolon galt nur als eine Reihe von drei Hebungen, die dem zweiten Kolon vorausgehende Thesis

| ⏑ — ⏕ — ⏕ — ⏓
| ⏖ — ⏕ — ⏕ — ⏓

erschien nicht als eine von der vorausgehenden Reihe unabhängige Thesis (denn die Cäsur gliedert nur den Vers, ist aber kein Versende), sondern wurde unwillkührlich in dem regelmässig fortschreitenden, isischen Rhythmus als Thesis der vorausgehenden Arsis empfunden. Mit Recht wurde daher der Vers zu allen Zeiten Hexameter, nicht Heptameter genannt. Wäre die zweite Reihe als Parömiacus oder Prosodiacus angesehen worden, so hätte sie als katalektische Tetrapodie gemessen werden und der Vers den Namen Heptameter führen müssen

´ ⏖ ´ ⏖ — ‖ ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏓
Drei Daktylen Vier Anapästen
in zwei katalekt. Reihen.

Der Name Hexameter ist ein beredtes Zeugniss für die rhythmische Auffassung und von grösster Wichtigkeit. Trotz des Umschwunges in den Cäsuren war das Grundwesen des Hexameters in dem recitativen Vortrage dasselbe geblieben wie in dem Gesange. Auch die Spondeen veränderten nur die Form der Thesis, nicht aber das Wesen des isischen Taktes d. h. weder die Morenzahl noch das Verhältniss der Arsis zur Thesis. Der Spondeus mag von dem Schlussfusse, wo er sich in der daktylischen Tripodie der dorischen Strophe findet, allmälig auch in den ersten und zweiten Fuss der Tripodie eingedrungen sein. — So zeigt der Hexameter bereits in dem frühesten Denkmale der Litteratur eine dem Bedürfnisse der breiten Erzählung entsprechende Gestaltung der Cäsuren und mit diesen zusammen in Folge der Freiheit der Zusammenziehung eine fast unerschöpfliche Fülle von Formen, ohne dass die grossartige Einfachheit des Rhythmus gestört wurde. Der homerische Hexameter ist das Produkt einer langen Entwickelung, welche im innigsten Zusammenhange mit den beiden grossen Perioden der epischen Poesie steht. Dieser Umschwung hat sich lange vor der Entstehung der homer. Gedichte vollzogen und ist nicht ohne Einfluss auf den gesungenen (lyrischen) Hexameter geblieben, in welchem jedoch die unten zu erwähnende, nahezu vollständige Ausschliessung

der Spondeen noch ein Rest alter Zeit ist. Wir bleiben daher bei unserer in der ersten Auflage ausgesprochenen Ansicht: Der Hexameter ist nach seiner Entstehung eine so originäre und einfache Bildung, dass wir keine Veranlassung haben, seinen Ursprung aus einem anderen, angeblich älteren griechischen Verse abzuleiten. Wir meinten hiermit die Bergksche Hypothese, die uns schon damals recht wohl bekannt war.

Bergk*) von dem Hexameter der homerischen Gedichte mit *πενθημιμερής* und von metrischer Spruchweisheit als der ältesten griechischen Poesie ausgehend nahm ohne Rücksicht auf die ältesten Metren des indogermanischen Stammes, die ihm noch nicht bekannt waren, an, dass der Hexameter nichts Anderes sei als die Verbindung eines Enoplios mit Abwerfung der Anakrusis

(—) — ◡◡ — ◡◡ —

und des Parömiacus

— — ◡◡ — ◡◡ — ⏑.

Der Enoplios ist nach Bergk aus dem altherkömmlichen Spruchverse (Parömiacus) durch Verkürzung um die Endsilbe hervorgegangen. Der Hexameter soll hiernach die Verbindung zweier Spruchverse zu vollständiger Einheit sein (S. 404). Usener, welcher sich im Wesentlichen der Bergkschen Hypothese anschloss, modificirte sie folgendermassen (S. 100): „Die überwiegende ältere Gestalt des epischen Verses ist offenbar nichts Anderes als eine Doppelung des Parömiacus:

×̆ ⏗ ◡◡ ⏗ ◡◡ ⏗ ×̆ ‖ ×̆ ⏗ ◡◡ ⏗ ◡◡ ⏗ ×̆."

Auch er nimmt „Schwund des Auftaktes" an, geht aber nicht von der *πενθημιμερής* sondern von der trochäischen Cäsur aus und statuirt als Form des Auftaktes Einsilbigkeit sowie am Schlusse der ersten Reihe Ancipität. So blendend und scharf-

*) Bergk, Ueber das älteste Versmaass der Griechen. Freiburg 1854. Wieder abgedruckt in Bergks kl. phil. Schriften herausgeg. v. R. Peppmüller II, 392. Von Westphal's oben erwähntem Aufsatze ging aus Frederic Allen, über den Ursprung des Homer. Versmaasses in Kuhn's Ztschr. f. vgl. Sprachf. 1879, S. 557. Die bisherigen Grundgedanken hat theils modificirt theils neu begründet in ausführlicher Darlegung Usener, der altgriech. Versbau, Bonn 1887. Ueber einige wichtige Punkte dieses Buches s. A. Ludwich Berl. philol. Wochenschr. 1887, S. 450. — Sehr gewagte Annahmen enthält Seiling, über Ursprung und Messung des homer. Hexam. Progr. d. Gymn. zu Münster 1887. Rösch, Korresp. f. d. Schulen Würtembergs 1881 ist mir nicht zugänglich.

sinnig auch beide Gelehrte ihre Auffassungen zu begründen versucht haben, so haben wir doch die oben ausgesprochene Ansicht nicht aufgeben können. Die ganze Grundanschauung Bergks, dass in der ältesten Poesie Verse beliebig mit oder ohne anlautende Thesis wechseln und an Stelle einer Länge eine Kürze stehen und dass der Parömiacus hätte um die Schlusssilbe verkürzt werden können, wodurch aus der katalektischen Tetrapodie eine Tripodie entstehen würde, sowie dass der Gesang und die Instrumentalmusik „über die Unebenheiten des Rhythmus hinweggeholfen“ habe*), — diese ganze Grundanschauung ist unrichtig. Die älteste Metrik des indogermanischen Stammes beginnt wie die Sprache mit strengem, aber höchst einfachem Gesetze; dem schwankenden Rhythmus wird nicht erst allmälig durch die Kunstdichtung auf die Beine geholfen, er ist von Anfang an fest und sicher, freilich zugleich einförmig und monoton. Da Bergk selbst annimmt, dass die beiden Reihen des Hexameters zuerst selbständig nebeneinander standen, so würde der Hexameter schon bei seiner Entstehung eine Zusammensetzung aus zwei ungleichen Reihen gewesen sein; denn der Enoplios, einerlei, ob mit oder ohne anlautende Thesis, ist eine Tripodie, der Parömiacus eine katalektische Tetrapodie. Diese Ungleichheit der Reihen in einem so alten Verse widerspricht Allem, was wir über die ältesten Metren des indogermanischen Stammes wissen. Usener geht dieser Schwierigkeit aus dem Wege, aber auch er statuirt, wie gesagt, „Schwund des Auftaktes“. Dieser Schwund erscheint uns sehr problematisch und lässt sich unseres Erachtens durch das aus Spruchversen, wenigen sogenannten Volksliedern, lyrischen Fragmenten u. s. w. zusammengebrachte Material nicht erweisen, wir glauben aber auch eine so unsichere Annahme nach unserer oben auseinandergesetzten Ansicht entbehren zu können. Dies Material beweist unseres Erachtens nur das Eine, was wir ohnehin mit Sicherheit wissen, dass die im Hexameter vorkommenden Reihen mit einigen Modificationen, die wir jedoch kein Recht haben auf die älteste Zeit des Hexameters zu übertragen, auch sonst selbstständig ohne feste *συνάφεια* vorkommen. Die Behauptung Bergks, dass die *κλέα ἀνδρῶν* „offenbar“ in Spruchversen gedichtet gewesen seien, ist nur eine unwillkührliche Consequenz seiner von ihm für sicher gehaltenen

*) Bergk a. a. O. S. 403.

Grundansicht. Ebensowenig kann der Parömiacus schlechthin als die älteste Form der griechischen Poesie, welche lange schon üblich gewesen, bevor der Hexameter sich ausbildete, oder als „der Kern und die Grundlage der poetischen Form bei den Griechen" bezeichnet werden. Wir halten umgekehrt den Parömiacus und Enoplios für eine Modification der daktylischen Tripodie durch Auftakt, nicht die daktylische Tripodie des Hexameters für eine „Verwitterung" oder Abschwächung des Parömiacus. Die Anwendung der daktylischen Tripodie mit Auftakt auf Spruch- und Marschverse ist nur ein specieller einzelner Fall des Gebrauches der uralten daktylischen Tripodie, der keineswegs der älteste ist, so wenig wie Spruchweisheit die älteste griechische Poesie. Die letztere hat ebenso ihre Voraussetzungen in der indogermanischen Urzeit wie die griechische Sprache. Die Griechen haben bekanntlich eine entwickelte, wurzel-, stamm- und flexionsreiche Sprache, die Grundlagen ihrer Religion und ihres Cultus, ihrer Familien- und Geschlechterverfassung aus den Ursitzen des indogermanischen Stammes in die historischen Sitze mitgebracht. Zugleich mit der Religion und im unmittelbaren Zusammenhange mit ihr hatte sich auch die Poesie der indogermanischen Urzeit entwickelt. Die Poesie hat nicht erst auf griechischem Boden begonnen und bestand keineswegs in blossen Spruchversen sondern in ganzen, wenn auch kurzen Liedern; sie hatte nach Westphal's Ansicht, die allgemeine Anerkennug gefunden, ein streng silbenzählendes Metrum. Wir differiren von seiner Ansicht nur insofern, als wir keinen Grund sehen, dass neben einer Reihe von vier Hebungen nicht auch eine Reihe von drei Hebungen bestanden haben sollte, die wie jene paarweise vereinigt wurde. Die Tetrapodie tritt augenfälliger in der Litteratur der asiatischen Indogermanen hervor, aber auch die Tripodie macht sich sehr frühzeitig in den ältesten Metren der europäischen Indogermanen geltend. Von den Griechen glauben wir behaupten zu dürfen: Ihre ältesten metrischen Reihen sind die daktylische Tripodie und anapästische Tetrapodie (die daktylische Tetrapodie gehörte unseres Erachtens nicht zu den ältesten Reihen, sie ist immer nur secundär geblieben und hat nicht zu einer so stationären paarweisen Verbindung wie die daktylische Tripodie zum Hexameter und die ältesten trochäischen, bez. iambischen Reihen zum Tetrameter geführt), sodann die trochäische Tripodie mit altem, volksthümlichem Namen Ithyphallicus genannt und die trochäische

(iambische) Tetrapodie. Auch das diplasische Rhythmengeschlecht geht jedenfalls weiter zurück als wir nach seinem Eintritt in die Litteratur anzunehmen geneigt sind, wir glauben unbedenklich nach Analogie der ältesten Metren der asiatischen Indogermanen sagen zu dürfen, in die vorhomerische Zeit. Das daktylische Rhythmengeschlecht wurde in der ruhig ernsten hymnodischen und epischen, das diplasische in der erregten und heiteren Poesie gebraucht, beide haben ihre tiefsten Wurzeln in den ethischen Stimmungen der verschiedenen Götterculte. Sie sind unmittelbar mit diesen Götterculten, sobald die Culte poetischen Ausdruck fanden, entstanden, das daktylische Rhythmengeschlecht tritt aber zuerst in die Litteratur ein.

Die Hexameter der Ilias und Odyssee bilden für uns im Wesentlichen eine einheitliche Masse, nur in den jüngsten Theilen wie in der *Δολώνεια* und *Ἕκτορος λύτρα* der Ilias, den *Σπονδαὶ* der Odyssee und in einzelnen weniger ausgedehnten Partieen ist ein wenngleich nicht erheblicher Unterschied (nirgends in einem Hauptgesetze) zu bemerken. Dass in den sprachlichen Formen allmälig Veränderungen vor sich gegangen sind, muss vom Standpunkt der historischen Grammatik als unzweifelhaft gelten, wir haben eine abgeschliffene epische Kunstsprache vor uns, die mancherlei Wandlungen durchgemacht hat; doch ist keine Aussicht vorhanden jemals zu dem ältesten Texte zurückzugelangen und eine sichere consequente Recension desselben aufstellen zu zu können. Die aristarcheische Recension, soweit sie noch eruirt werden kann, wird für alle Zeit die Grundlage unseres Homertextes bleiben müssen, sowenig es auch Jemandem einfallen kann oder jemals eingefallen ist an die Unfehlbarkeit des aristarcheischen Textes zu glauben*). Der homerische Hexameter ging in das kyklische Epos über, in welchem wir eine unmittelbare Fortsetzung des homerischen Epos zu sehen haben, sowie in das didaktische Epos des Hesiod und seiner Schule und in das apokryphe Epos der Theologen mit einem von dem heroischen Epos wesentlich verschiedenen Gedankenkreise; auch in dem Epos der klassischen Zeit wurde er nach den homerischen Normen fortgeübt, doch sind im Laufe der Jahrhunderte unwillkührlich Mo-

*) S. Ludwich, Aristarchs homerische Texteskritik. Zweiter Theil. Leipzig 1885 und das Urtheil von Usener altgriech. Versbau S. 1—11 über „transcendentale“ Homerkritik und ihre Grenzen.

dificationen eingetreten, die zu controliren wir nicht im Stande sind, da diese Litteratur in Trümmern liegt. Ein Wendepunkt ist ersichtlich seit der alexandrinischen Zeit, in welcher die reflectirende Thätigkeit der Grammatiker zu der Fortleitung der bisherigen Technik und dem Zeitgeschmack hinzutrat, sich auch die Individualität der Dichter mehr als früher geltend machte. In dieser Zeit tritt auch der bukolische Hexameter auf, der sich aus der Tetrapodie und Dipodie im Volksleben gebildet hatte und sich von dem homerischen wesentlich unterscheidet. Nach mancherlei Mittelgliedern culminirt die Neuformation des Hexameters in Nonnos und seinen Anhängern, die ein fest und streng geschlossenes, consequent durchgeführtes System befolgen, ein System, an welchem nicht etwa bloss die grammatische Reflexion sondern auch der Umschwung im sprachlichen und rhythmischen Gefühle einen hervorragenden Antheil hat. Dies System ist keine plötzlich auftauchende Neuerung sondern in manchen wesentlichen Zügen schon in der vorausgehenden Zeit begründet.

Ueber keinen Theil der griechischen Metrik — wir sehen hierbei von der Bearbeitung der antiken Tradition der Rhythmik und Metrik ab, die Westphal in vortrefflicher Weise fortgeführt hat, — sind seit etwa zwei Jahrzehnten so gründliche Untersuchungen in strengster Methode mit durchschlagendem Erfolge gemacht worden wie über den Hexameter der verschiedenen Zeiten. Wir nennen vor Allen W. Hartel in Wien und A. Ludwich in Königsberg, denen sich eine Reihe anderer hochachtbarer Gelehrter anschliesst*). Die Resultate der prosodischen und anderer lautlichen Untersuchungen hat Gleditsch Band III, 1 dieses Werkes in kritischer Uebersicht zusammengefasst, die unten folgende Darstellung des Hexameters des Nonnos und seiner Schule verdanken wir der Meisterhand des auf dem ganzen Gebiete der epischen Litteratur gleich bewährten Forschers A. Ludwich, der sich auf unsere Bitte hat bewegen lassen die Resultate seiner und anderer Forschungen gedrängt zusammenzufassen.

Rhythmengeschlecht, Accentuation und Ethos.

Die Frage nach dem Rhythmengeschlechte, welchem der homerische Hexameter angehört, ist nicht so leicht zu be-

*) S. die Zusammenstellung der Litteratur bei Gleditsch, Metrik der Griechen und Römer S. 528. Kunst, de Theocr. vers. her. Leipzig und Prag 1886 S. 2 u. 6. Beneke, Beiträge z. Metrik d. Alexandriner. Berlin 1882. S. 7.

antworten als es auf den ersten Blick erscheinen mag. G. Hermann nahm auf Grund von Dion. de comp. cap. 17 und 20 an, dass sämmtliche daktylische Hexameter kyklische (d. h. diplasische, nicht isische) Daktylen hätten. Jeder, der die heutige Recitation, wie wir sie in den Schulen lernen, richtig zu beobachten im Stande ist, wird bemerken, dass auch wir die homerischen Hexameter unwillkührlich kyklisch zu lesen pflegen, ja es erscheint dem modernen Gefühl die isische Recitation, wenn wir sie streng im Takte halten, unerträglich monoton und langweilig. Dionysius*) führt in der ersten Stelle zunächst den Vers

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν

als *παράδειγμα* des daktylischen Fusses an und bemerkt sodann: die Rhythmiker sagen, dass die Länge in diesem Fusse kürzer sei als eine vollkommene d. h. zweizeitige Länge, sie können aber nicht sagen, um wieviel sie kürzer sei, und deswegen nennen sie dieselbe *ἄλογος*. Ebenso sei in dem Anapäst die Länge beschaffen, wofür er als Beispiel gibt:

κέχυται πόλις ὑψίπολις κατὰ γᾶν.

In cap. 20 kommt er auf diesen Gegenstand zurück und zeigt in ausführlicher, freilich meist pedantischer und klügelnder Weise, die rhythmische Malerei in dem bekannten Verse

αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

indem er wiederum bemerkt, dass die Längen nicht vollkommene Längen seien. Nach dem strengen Wortlaute des Dionysius haben wir kein Recht die kyklische Messung etwa auf einzelne Verse zu beschränken, es geht vielmehr aus den beiden Stellen hervor, dass für die homerischen Verse zur Zeit des Dionysius und sicher auch schon vorher (wie weit vorher, wissen wir freilich nicht, er beruft sich aber ausdrücklich auf die Rhythmiker,) dieselbe Art von Recitation bestand wie bei uns. Es liegt der Gedanke nahe, dass im Laufe der Zeit in der Recitation eines so uralten Verses ein Umschwung eingetreten und die Auffassung des Dionysius nicht die einzige im Alterthum gewesen sei. Dies Letztere wird bestätigt durch Aristides, Proclus und Andere, welche ausdrücklich die *ὁμαλότης* oder *ἰσότης* d. h. die Gleichheit von Arsis und Thesis 2 : 2 annehmen**) und von der Alogie

---

*) Griech. Rhythm.[2], S. 16ff.

**) S. die gründliche Abhandlung von Amsel, de vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint. Breslau 1887, wo die Stellen über diesen Punkt und das Ethos des Hexameters S. 78ff. vollständig angegeben sind.

in der Länge des Daktylus oder von der kyklischen Messung schweigen. Nur die isische Messung des Daktylus als Grundrhythmus verträgt sich mit dem ethischen Charakter des Hexameters, der so oft als *σεμνὸς* bezeichnet wird; sie ist offenbar die ältere, dem metrischen Schema entsprechende und es muss daher der Hexameter dem *γένος ἴσον* angehören, aber es darf dies nicht unbedingt gesagt werden. Es ist noch ein Umstand in Betracht zu ziehen, der den tiefsten Aufschluss gewährt. Der homerische Hexameter ist ein recitirter oder deklamirter, kein gesungener Vers, obwohl er gesungen werden konnte, wie überliefert ist, dass Terpander zu (natürlich nur einzelnen) Parthieen der homerischen Gedichte Melodieen componirt habe*), es geschah dies aber nur ausnahmsweise. Der recitirte Vers hebt zwar auch die Unterschiede von Längen und Kürzen hervor und hat bestimmte Fussicten, aber er hält sich nicht so streng im Takt wie der gesungene. Das sprachliche Element, der Satz und seine Gliederung, der Nachdruck, der auf einzelnen nach dem Sinne gewichtigen Wörtern liegt, macht sich mehr geltend als in dem gesungenen Verse und bestimmt nicht allein das Tempo, das bald mehr beschleunigt, bald verlangsamt wird, sondern auch eine Mannichfaltigkeit der Vortragsweise, welche vor Allem durch den Sinn und die wechselnden Stimmungen bedingt wird; auch die Pausen werden nicht bloss durch den Sinn, sondern auch durch die Satzgliederung bestimmt. Wenn daher auch der Grundrhythmus des homerischen Hexameters isisch war, so wurde er doch durch die erwähnten Umstände modificirt und es konnte neben der isischen Messung auch die kyklische an solchen Stellen eintreten, die unwillkührlich durch Sinn und Bild dazu aufforderten. Der Eindruck des ganzen Vortrages blieb aber der des isischen Rhythmus, wie er dem feststehenden, sprachlich-metrischen Schema entsprach. Wir werden anzunehmen haben, dass in der älteren Zeit die isische Messung in dem feierlichen

*) Plut. de mus. 3 (Heraclides Ponticus) *καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.* S. H. Reimann in seiner vortrefflichen Abhandlung: Studien zur griech. Musikgeschichte A. Der Nomos. Ratibor 1882 S. 16. Es handelt sich hier nur um e i n z e l n e Parthieen, nicht um ungefähr „30,000 Hexameter à 6 Takte = 180,000 musikalische Takte". Der Auffassung des Nomos, wie sie Reimann zuerst gegeben hat, stimme ich im Wesentlichen bei.

und langsamen Vortrage der Rhapsoden strenger festgehalten wurde als in dem späteren, seitdem besonders das Lesen der homerischen Gedichte in den Schulen seinen Einfluss geltend machte und der feierliche Vortrag an den grossen Festen aufgehört hatte; daneben blieb aber immer noch das Bewusstsein wach, dass der Hexameter dem *γένος ἴσον* angehöre. Mit einem Worte: Je älter die Zeit, um so strengere isische Messung. Uebrigens wäre mit der Annahme durchgehender kyklischer Messung der homerischen Hexameter von Anfang an das *γένος ἴσον*, das von den alten Rhythmikern und Metrikern dem diplasischen als ebenbürtig hingestellt und in der Aufzählung vorangestellt wird, aus der griechischen Poesie fast ganz herausgestrichen.

Der daktylische Hexameter ist auch in seiner höchsten Vollendung keine einheitliche Reihe (*πούς* nach der Terminologie der Rhythmiker), denn die grösste daktylische Reihe ist die Tetrapodie, er zerfällt in zwei Reihen (*κῶλα*), in deren jeder ein Fuss den stärksten Ictus hat, die beiden anderen einen weniger starken Ictus tragen. Die schwierige Frage nach der Accentuation (*σημασία*, percussio) des homerischen Hexameters hat zuerst Westphal, Fragm. und Lehrsätze der griech. Rhythmiker Leipzig 1861, S. 180ff. dahin beantwortet, dass der dritte und vierte Fuss die Stellen des stärkeren Accentes sind. Der rationelle Grund hierfür ist offenbar die nach der dritten oder vor der vierten Hebung eintretende Hauptcäsur. Es folgt daraus die Messung:

‗‖ ⏖ ‗/ ⏖ ‗/// ⏖ ‗//// ⏖ ‗/ ⏖ ‗‖ ⏑̲ *)

Dies gilt jedenfalls nur von dem heroischen Hexameter, nicht von dem bukolischen, der aus einer Tetrapodie und einer Dipodie besteht und wahrscheinlich dipodische Messung gehabt hat. Siehe Westphal a. a. O. S. 152ff. Jene Accentuation ist aber nur ein allgemeines rhythmisches Regulativ für die Betonung, welches

*) Dies ist das Resultat der Westphal'schen Auseinandersetzung, das ich für richtig halte, obwohl die Stelle des Mar. Victor. 2515, wie mir mein College Studemund überzeugend mittheilt, sich nicht auf die Percussion, sondern auf die Cäsur bezieht. Westphal selbst ist dann zu der Messung übergegangen:

‗‖ ⏑⏑ ‗/ ⏑⏑ /// ⏑⏑ ‖ ⏑⏑ ‗/ ⏑⏑ — ‗/// S. 180.

S. auch Fr. Chr. Kirchhoff, Betonung des heroischen Hexameters. Altona 1866.

in der Recitation durch die Rücksicht auf den Sinn und die sprachliche Gliederung der Sätze sowie auf nachdrucksvolle Wörter mannichfach modificirt wurde, ohne willkührlich vernachlässigt zu werden; starres Festhalten an dem Gesetze aber würde dem recitativen Princip und dem schönen Formenwechsel des heroischen Hexameters Eintrag gethan haben. Auch hier wird wie oben der Satz gelten müssen: Je älter die Zeit und je feierlicher der Vortrag, um so bestimmter machte sich das Gesetz geltend, das bis in die späteste Zeit bekannt war, in den Schulen gelehrt, aber in dem Lesen der Hexameter aus den Büchern nicht streng gehandhabt wurde.

Der ethische Charakter des heroischen Hexameters ist zunächst durch seine Zugehörigkeit zu dem *γένος ἴσον*, über dessen Ethos wir oben gesprochen haben, und durch die Symmetrie der beiden *κῶλα*, von denen jedes drei Hebungen hat, sodann durch die Länge des Verses und den nach seiner Grundform spondeischen Ausgang (im Gegensatze zu dem Auslaut auf einen dreisilbigen Daktylus), endlich durch die Mannichfaltigkeit und Abwechselung der Formen bestimmt. Die Nachrichten der Alten über das Ethos, welche Amsel in der erwähnten Abhandlung mit methodischer Quellenkritik zusammengestellt hat, beziehen sich sämmtlich nur auf den heroischen Hexameter und setzen die isische Messung als Grundrhythmus voraus, selbst Dionysius in den früher erwähnten Stellen charakterisirt ihn mit demselben Ausdrucke wie die übrigen Schriftsteller als *σεμνός*. Der Hexameter wird mit Recht einstimmig als ruhig, würdevoll und erhaben bezeichnet. Aus der grossen Anzahl von Stellen, die alle wesentlich von denselben Grundgedanken ausgehen, aber ihn meist gar nicht oder ungeschickt und unvollständig begründen, heben wir nur die folgenden heraus. Aristoteles Rhet. 3, 8 nennt ihn *σεμνός*, Poet. 24 *στασιμώτατος* und *ὀγκωδέστατος* (ohne tadelnde Nebenbedeutung), der Scholiast des Hephästio Studem. Anecd. Var. I, 137 *σύντονος καὶ εὔρωστος ὥσπερ καὶ οἱ ἥρωες*. Als Grund der *σεμνότης* wird angegeben die dem daktylischen Rhythmengeschlechte zukommende *ἰσότης* oder *ὁμαλότης* und in Folge dessen *κοσμιότης*, die Länge des Verses von Aristoteles Rhet. a. a. O., Demetr. de eloc. 5, Aristid. p. 51, ebenso von dem letzteren die *κατάληξις εὐμεγέθους διαστήματος*. Die Mannichfaltigkeit hebt besonders Hermog. p. 409, 6 Sp. hervor. Dies ist vollkommen richtig. Selbstverständlich können wir aber

nicht beistimmen, wenn der Hexameter von Rhythmikern und Metrikern als das schönste und beste Metrum (ὧν ἴσμεν κάλλιστον Long. de sublim. 39, 4, πάντων ἄριστον Hermog. p. 406, 18 Sp.) gepriesen wird. Jedes Metrum an seiner Stelle entsprechend der Poesiegattung und Stimmung ist das beste. Rhythmische Malerei*) hat den homerischen Dichtern fern gelegen, sich aber hier und da unwillkührlich und absichtslos eingefunden in rein daktylischen Versen wie in dem Verse αὖθις ἔπειτα πέδονδε κτλ., über welchen Dion. de comp. a. a. O. in übertriebener Weise handelt, oder etwa in vorwaltend spondeischen und in den sehr seltenen, rein spondeischen Versen, die man neuerdings ganz zu entfernen sucht wie Od. ο 334 σίτου καὶ κρειῶν καὶ οἴνου βεβρίθασιν, Il. φ 15 τὼ δ' ἐν Μεσσήνῃ ξυμβλήτην ἀλλήλοιιν oder in dispondeischen Ausgängen wie Il. α 600 ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα, Od. ι 242 von dem schweren Thürsteine des Polyphem ἐσθλαί, τετράκυκλοι ἀπ' οὔδεος ὀχλίσσειαν. Hermogenes p. 406, 9 setzt die zweiunddreissig Schemata der Grammatiker in Verbindung mit dem Inhalte, fügt aber selbst seine Zweifel hinzu. Wie weit die unpoetische Klügelei und Pedanterie der Grammatiker und Rhetoren in der späteren Zeit ging, zeigt Dionysius a. a. O. Eine auch nur einigermassen durchgehende Rücksicht auf rhythmische Malerei findet entschieden nicht statt und selbst da, wo sie hervorzutreten scheint, kann gegenüber den zahlreichen Stellen, wo sie vorkommen könnte, aber nicht zugelassen ist, gezweifelt werden, ob sie der Dichter gefühlt hat. Wie unberechtigt in den meisten Fällen der moderne Unfug ist, welcher mit rhythmischer Malerei in den homerischen Gedichten getrieben wird, sieht man leicht ein, wenn man die Gegenprobe macht, d. h. Stellen annähernd gleichen Inhaltes aufsucht und die verschiedenen metrischen Formen miteinander vergleicht.

Cäsur.

Die Hauptcäsur des homerischen Hexameters fällt nicht mit der Grenzscheide seiner beiden tripodischen Reihen zusammen, weil sie hier für die Recitation eine allzugrosse Gleichförmigkeit hervorbringen würde, sondern sie findet entweder gleich nach

*) Die nicht zahlreichen Stellen der Scholien und des Eustathius s. bei Rauscher, de schol. Hom. ad rem metr. pertin. Argentor. 1886, S. 47—50 und bei Grossmann, de doctrinae metricae reliquiis ab Eustathio servatis. Argentor. 1887, S. 47—50.

der Arsis des dritten Fusses (*τομὴ πενθημιμερὴς*) oder nach der ersten kurzen Thesis desselben (*τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον*) statt.

τομὴ πενθημιμερὴς — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — –
τ. κατὰ τρίτον τροχαῖον — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑|⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —

Diese beiden Cäsuren werden in den homerischen Gedichten nicht gleich häufig gebraucht, wie noch G. Hermann annahm; sie wechseln zwar mit einander ab und gerade in diesem Wechsel gewinnt das Metrum an Frische und Mannichfaltigkeit, aber die trochäische Cäsur hat den Vorrang, wie schon Spitzner erkannte. Nach Ludwichs Zählung (Aristarchs hom. Texteskr. II, 326) hat Il. *α* in 611 Versen 358 mal die trochäische Cäsur, 247 mal die *πενθημιμερής*, Il. *ω* unter 804 Versen das Verhältniss 441 : 355, Od. *α* unter 444 Versen das Verhältniss 268 : 176 und Usener (Altgriech. Versbau S. 15) bemerkt, dass in dem alten Liede von Diomedes und Glaukos Il. *ζ*, 119—236 in 114 Versen das Verhältniss von 71 : 42 stattfindet. Die *πενθημιμερὴς* ist kräftiger als die trochäische Cäsur, weil bei jener die Reihe auf die Arsis auslautet und die folgende Reihe mit einem starken Aufschwung beginnt, die trochäische glatt und sanft, weil die erste Reihe mit einer Thesis endigt. Man hat die erstere als „männlich", die zweite als „weiblich" bezeichnet, — eine unpassende und „geschmacklose" Terminologie, die zu dem Irrthum geführt hat, die trochäische Cäsur für weichlich zu halten. S. Ludwich a. a. O. 327.

Von der Vermeidung der Cäsur am Ende des dritten Fusses sagt Marius Victor. 2516: *Observatur, ne tertius pes verbum finiat versumque a se diducat.* Doch hat hier eine Cäsur nichts auffallendes, wenn zugleich mit ihr die Penthemimeres oder *τ. κατὰ τρίτον τροχαῖον* vorkommt:

Od. *τ* 211: *ὀφθαλμοὶ δ' ὡσεὶ — κέρα | ἕστασαν, ἠὲ σίδηρος,*

ja selbst dann nicht, wenn sie vor dieser durch Interpunktion oder Wortzusammenhang hervortritt:

Od. *ε* 234: *δῶκε μέν οἱ πέλεκυν — μέγαν, | ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν**)
Il. *α* 53: *ἐννῆμαρ μὲν ἀνὰ — στρατὸν | ᾤχετο κῆλα θεοῖο.***)

---

*) Ebenso Il. *ε* 580: *Ἀντίλοχος δὲ Μύδωνα βάλ' ἡνίοχον θεράποντα* *λ* 154: *αἰὲν ἀποκτείνων ἕπετ', Ἀργείοισι κελεύων*, *ρ* 459: *τοῖσι δ' ἐπ' Αὐτομέδων μάχετ', ἀχνύμενός περ ἑταίρου*, Od. *γ* 34: *οἱ δ' ὡς οὖν ξείνους ἴδον, ἄθροοι ἦλθον ἅπαντες*, *κ* 222, *λ* 259, *λ* 266. Andere Beispiele Gerhard Lection. Apollon. 1816 p. 217—219.

**) Ebenso Il. *α* 349: *ἑτάρων — ἄφαρ | ἕζετο*, Od. *ο* 607: *περὶ — στόμα, γίγνετο*, *υ* 35: *ἐπὶ — φρεσὶ | πευκαλίμῃσι.* Ueberhaupt kann die *πενθημι-*

Als alleinige Cäsur des dritten Fusses hingegen ist sie nicht gestattet, ein Gesetz, wovon nur sehr vereinzelte Ausnahmen vorkommen. Il. ο 18: *ἦ οὐ μέμνῃ, ὅτε τ' ἐκρέμω | ὕψοθεν, ἐκ δὲ ποδοῖιν*, Il. α 179: *οἴκαδ' ἰὼν σὺν νηυσί τε | σῇς καὶ σοῖς ἑτάροισιν*, Od. γ 323, Od. ι 87: *αὐτὰρ ἐπεὶ σίτοιό τε | πασσάμεθ' ἠδὲ ποτῆτος* ist in *σίτοιό τ' ἐπασσάμεθ'* verändert, Hesiod. scut. 433: *ἱμερόεν κιθάριζεν | Λητοῦς καὶ Διὸς υἱὸς* lautet nach andern Handschriften: *ἱμερόεν κιθάριζε — Δι|ὸς καὶ Λητοῦς υἱός.**)

2. Um die Arsis des vierten Fusses noch stärker hervortreten zu lassen, wird sie nicht bloss von der vorausgehenden, sondern auch von der nachfolgenden Arsis durch eine Cäsur getrennt und erlangt hierdurch eine freie, selbständige Stellung, in der sich ihre Bedeutung als Hauptarsis des Verses den benachbarten Nebenarsen gegenüber am schärfsten ausspricht. So tritt zu der Cäsur des dritten Fusses noch eine Cäsur des vierten Fusses hinzu, die entweder unmittelbar hinter der Arsis (*τομὴ ἑφθημιμερὴς*) oder am Ende des Fusses (*τομὴ βουκολικὴ*), selten nach der ersten kurzen Thesis desselben (*τομὴ κατὰ τέταρτον τροχαῖον*) stattfindet:

τομὴ ἑφθημιμερὴς	— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — | ◡◡ — ◡◡ — —
τομὴ βουκολικὴ	— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ | — ◡◡ — —
[*τ. κατ. τέταρτον τροχ.*	— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡ | ◡ — ◡◡ — —]

Die *ἑφθημιμερὴς* und *βουκολικη* sind im homerischen Hexameter gleich häufig, nur dass, wenn der vierte Fuss ein Spondeus ist, die zweite seltener vorkommt als die erste. Die *τ. κατὰ τέταρτον τροχαῖον*, die nach Mar. Victor. 2508 und Terent. Maur. 1700 nur ausnahmsweise, nach Priscian 1217 nur als „passio" gestattet ist, ist in Verbindung mit einer der beiden vorausgenannten Cäsuren ganz legitim, ebenso wie in dem oben besprochenen analogen Falle die Cäsur am Ende des dritten Fusses, z. B.

μερὴς und *τ. κατὰ τρίτον τρ.* zwischen zwei eng zusammenhängende Wörter fallen. Il. β 782: *ἀμφὶ — Τυφωεΐ*, Od. τ 45: *εἰς — ἀγορὴν*, doch mit der Beschränkung, dass sie die Präpositionen *ἐν* und *ἐκ* nicht von ihren Casus, das Enklitikon nicht von seinem Tonworte und den Artikel (wenn diesem die demonstrative Bedeutung fehlt), nicht von seinem Nomen trennen kann. Gerhard l. l. p. 129—139. Hoffmann quaestion. Homer. I. 1848. p. 1 ff.

*) Il. α 106: *μάντι κακῶν, οὐ πώποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας* tritt wegen des folgenden Enklitikon nach *πώποτε* keine Cäsur ein. Erst die spätesten Griechen lassen die Cäsur nach dem dritten Fusse als selbständige Cäsur zu.

Il. κ 108: σοὶ δὲ μάλ' ἕψομ' ἐγώ· ποτὶ δ' αὖ — καὶ ἐγείρομεν ἄλλους.
Il. ϑ 163: νῦν δέ σ' ἀτιμήσουσι· γυναικὸς ἄρ' — ἀντὶ τέτυξο.

In folgenden Versen ist sie dagegen die einzige Cäsur des vierten Fusses: Il. ξ 2 . . . ἴθυσε μάχη πεδίοιο, ι 394: γυναῖκα γαμέσσεται αὐτὸς, ι 482: πολλοῖσιν ἐπὶ κτεάτεσσιν, κ 317: μετὰ πέντε κασιγνήτῃσιν, ψ 587: ἔγωγε νεώτερός εἰμι, ψ 760: γυναικὸς ἐϋζώνοιο, ω 60: καὶ ἀνδρὶ πόρον παράκοιτιν, ω 753: καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεσσαν; Od. α 241 und υ 77: Ἅρπυιαι ἀνηρείψαντο, δ 684: μήδ' ἄλλοθ' ὁμιλήσαντες, ε 272: καὶ ὀψὲ δύοντα Βοώτην, η 192: ἄνευθε πόνου καὶ ἀνίης, μ 47: ἐπὶ δ' οὔατ' ἀλεῖψαι ἑταίρων, ρ 381: καὶ ἐσθλὸς ἐὼν ἀγορεύεις, ρ 399: μὴ τοῦτο θεὸς τελέσειεν, σ 140: καὶ ἐμοῖσι κασιγνήτοισι, υ 223: ἐπεὶ οὐκέτ' ἀνεκτὰ πέλονται, χ 501: γίγνωσκε δ' ἄρα φρεσὶ πάσας. Nicht viel zahlreicher sind die Fälle, wo durch ein im vierten Fusse stehendes Enklitikon oder Atonon κε, περ, τε, γε, με, σε, σφι, ἐν, ἐκ zu der τ. κατὰ τέταρτον τροχαῖον nur scheinbar die Hephthemimeres oder bukolische Cäsur hinzutritt, wie Od. α 390: Διός γε διδόντος ἀρέσθαι.*)

3. Die Normalform des Hexameters ist also diejenige, in welcher zugleich eine Cäsur im dritten und im vierten Fusse gewahrt ist, und hiernach ergeben sich vier Grundtypen des Verses:

κατὰ τρίτον τροχ. und βουκολική: ὡς οἱ μὲν παρὰ νηυσὶ — κορωνίσι — θωρήσσοντο.
κατὰ τρίτ. τροχ. und ἑφθημιμερ.: ἀμφὶ δὲ Πηλέος υἱὲ — μάχης — ἀκόρητον Ἀχαιοί.
πενθημιμερ. und ἑφθημιμερ: οὔτε τις οὖν ποταμῶν — ἀπέ|ην — νόσφ' ὠκεανοῖο.
πενθημιμερ. und βουκολική: οὔτ' ἄρα νυμφάων — αἵτ' | ἄλσεα — καλὰ νέμονται.

Da indess die Cäsur des vierten Fusses nur die rhythmische Bedeutung der Penthemimeres und κατὰ τρίτον τροχαῖον verstärken soll, so sind die Verse häufig genug, in denen die Cäsur des vierten Fusses unterlassen ist. Es versteht sich von selbst, dass dann eine Cäsur im fünften Fusse vorkommen

*) Il. β 475, ε 285. 571, κ 549, λ 686. 698. 288, ξ 89, ρ 719, υ 434, φ 483. 575, χ 509, ψ 76. 306, ω 35, 423. Od. ε 400, ζ 294, ϑ 554, ι 473, μ 181, ξ 89, ο 277, σ 150, υ 42, χ 186, ω 426. Ebenso δὲ Il. υ 434, ω 526, ε 285, λ 288. Od. χ 186. Spitzner de versu Graecorum heroico p. 11. Hoffmann p. 25. G. Hermann Orph. p. 692. Düntzer ZAW. 1837. No. 77.

muss; gewöhnlich findet diese nach der ersten kurzen Thesis desselben (*κατὰ πέμπτον τροχαῖον*), seltener nach der Arsis statt:

Il. β 792: ὃς Τρώων σκοπὸς ἷζε — ποδωκείῃσι — πεποιθὼς,
τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ — Αἰσυήταο — γέροντος,
δέγμενος ὁππότε ναῦφιν — ἀφορμηθεῖεν — Ἀχαιοί.

Gleich das erste Buch der Ilias beginnt mit einem solchen Verse: *Μῆνιν ἄειδε, θεά, — Πηληϊάδεω — Ἀχιλῆος*, ebenso Od. υ 58: *κλαῖε δ' ἄρ' ἐν λέκτροισι — καθ|εζομένη — μαλακοῖσιν*, υ 76: *μοῖράν τ' ἀμμορίην τε — καταθνητῶν — ἀνθρώπων.*

Viel seltener sind die Fälle, wo die Cäsur des dritten Fusses unterlassen ist. Dann muss stets die Hephthemimeres eintreten, die nun zur Hauptcäsur des Verses wird; zugleich geht ihr eine Cäsur im zweiten Fusse voraus, die hier entweder nach der Arsis (*τριθημιμερὴς*) oder nach der ersten Thesis (*κατὰ δεύτερον τροχαῖον*), sehr selten dagegen und nur ausnahmsweise am Ende des zweiten Fusses stattfindet. Etwa in der Hälfte der hierher gehörenden Hexameter ist die Unterlassung der Cäsur des dritten Fusses durch einen an dieser Stelle stehenden längeren Eigennamen von der Form eines Choriambus, Molossus, Doppelanapästes oder Iamboanapästes hinlänglich motivirt.

Il. ζ 197: Ἴσανδρόν τε — καὶ Ἱππόλο|χον — καὶ Λαοδάμειαν,
Il. ε 207: Τυδείδῃ τε — καὶ Ἀτρεί|δῃ· — ἐκ δ' ἀμφοτέροιϊν,
Il. λ 249: πρεσβυγενὴς — Ἀντηνορί|δης, — κρατερόν ῥά ἑ πένθος,
Il. ν 351: Ἀργείους — δὲ Ποσειδά|ων — ὀρόθυνε μετελθών;

dabei findet sich die illegitime Nebencäsur am Ende des zweiten Fusses Od. χ 400: *βῆ δ' ἴμεν· αὐτὰρ — Τηλέμαχος . . .*, ω 155: *ὕστερος, αὐτὰρ — Τηλέμαχος*, ρ 448: *μὴ τάχα πικρὴν — Αἴγυπτον*; Hesiod. Theog. 614 u. Scut. 433 findet wegen eines längeren Eigennamens die Nebencäsur im ersten Fusse statt, *οὐδὲ γὰρ Ἰαπετιονίδης* und *τοῖος ἄρ' Ἀμφιτρυωνιάδης*. — Ist die Cäsur des dritten Fusses bei einem anderen Worte als einem Eigennamen unterlassen, so ist dies häufig ein Compositum, dessen Commissur nach der Arsis oder ersten Thesis des dritten Fusses stattfindet, so dass hier also wenigstens eine Andeutung der Penthemimeres oder der τ. *κατὰ τρίτον τροχαῖον* vorhanden ist:

Il. ψ 684: δῶκεν ἱμάντας — ἐΰ-τμή|τους.

Ebenso *περι-φραδέως* Il. α 466, β 429, η 318, ω 624, Od. ξ 431, τ 423, *ἐπι-φραδέως* Il. η 317, ω 623, Od. τ 422, *ἀνα-ΐξας* Il α 584, *δια-πρύσιον* Il. λ 275. 586, ν 149, *περι-δρύφθη* Il. ψ 395, *παρα-*

πλῆγας Od. ε 418, 440, δυσ-μενέων Od. ζ 200, θειλό-πεδον η 123, ὑπεξ-έφυγον λ 383, ἐπι-κρατέως Oper. 206, χρυσο-στέφανον Hym. 5, 1. Theog. 17. 136, ἀνεμο-σκεπέων Il. π 224, καλλι-πλοκάμων σ, 407, μενε-πτόλεμος τ 48, κραται-γύαλοι τ 361, αἰθρη-γενέτας Od. ε 296, θυμη-γερέων η 283, χρυσο-πλόκαμος Hym. 1, 205, Διϊ-πετέας 3, 4, ὑψι-κόμους Oper. 509, δυω-δεκάτη Oper. 774, φιλο-μμειδὴς Theog. 256, μουνο-γενὴς 448, ἀλαο-σκοπιὴν 466, ἑτερο-ζήλως 544, τανύ-ρριζοι Scut. 377. Da hier in der Commissur die Cäsur des dritten Fusses gewahrt wird, so kann die Cäsur des zweiten Fusses unterlassen werden: αὐτὰρ ἐπειδὴ κυκλο-τερὲς μέγα τόξον ἔτεινεν Il. δ 124, ἀμφιπερι-στρώφα Il. ϑ 348, εὐ-κύκλους ν 117, εἰσ-εῖδον Od. λ 582. 593, ἐν-τανύσῃ Od. τ 577, φ 75, ἀμφιπερι-φθινύθει Hym. 4, 272, τεσσαρακοντα-ετὴς Oper. 442, ξεινο-δόκῳ Oper. 5, ja sogar die Hephthemimeres ist nicht unumgänglich nothwendig: ὅπλεσθαι· τάδε δ' ἀμφι-πονησόμεθ', οἷσι μάλιστα Il. ψ 159, ἀλλ' οὔ οἱ χάρις ἀμφι-περιστέφεται ἐπέεσσιν Od. ϑ 175. Die Verse, in denen der Mangel der Hauptcäsur des dritten Fusses nicht durch ein derartiges Compositum oder einen Eigennamen bedingt wird, sind so selten, dass auf jedes homerische Buch durchschnittlich nur ein einziges Beispiel kommt:

Il. α 218: ὅς κε θεοῖς — ἐπιπείθηται, — μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.
Il. α 106: μάντι κακῶν, — οὐ πώποτέ μοι — τὸ κρήγυον εἶπας.*)

4. Die Cäsuren des dritten und vierten Fusses sind die einzigen, die von den alten Metrikern genannt**) und durch den

*) Beispiele aus Homer und Hesiod Spitzner p. 9. Dahin gehören auch die Verse Il. δ 332: ἀλλὰ νέον συνορινόμεναι, π 155, σ 312, Od. δ 224, π 110, χ 270, ω 163, in denen die Commissur nicht in die Cäsur des dritten Fusses fällt. Die legitime Nebencäsur nach der Arsis der ersten Thesis des zweiten Fusses ist nicht beachtet Il. γ 71. 92, δ 124. 329, ϑ 451, ο 368, χ 258, Od. η 120, π 286, τ 5, σ 83.

**) Aristid. 195, Draco 126 = Isaak Monach. 186, schol. Hephaest. 178. Elias 77. Pseudoplut. περὶ τῶν τομῶν. Mar. Victor. 2508. Maxim. Victor. 1959. Terent. Maur. v. 1696. Diomed. 496. Beda 2368. Priscian. 1216. 1322. Atilius Fortun. 2691. Gellius 18, 15. S. Voltz, de Helia monacho, Isaaco monacho, Pseudo-Dracone, Argentorati 1876, S. 48—52. Ein Vers mit einer Cäsur heisst *simplex*, mit zweien *compositus*, mit dreien *coniunctus*. Fallen die Cäsuren mit dem Ende der Versfüsse zusammen, so heisst der Vers *strictus*, im entgegengesetzten Falle *coniunctus*, und wenn beides zugleich vorkommt *mixtus* Max. Vict. 1962. vgl. ἄδετος Plotius 2631. Im κλιμακωτὸς (auch ῥοπαλικὸς, συρόπους, *fistularis* genannt) sind die Cäsuren so geordnet, dass jedes folgende Wort um eine Silbe länger ist als das vorhergehende,

Rhythmus des Verses bedingt werden. Wann eine Nebencäsur im zweiten oder fünften Fusse nothwendig wird, ist bereits oben angegeben. Doch versteht es sich von selbst, dass nach jeder Silbe des Hexameters ein Wortende eintreten und daher an jeder Stelle des Verses eine Cäsur vorkommen kann. Daher zählt G. Hermann im Ganzen 16 Cäsuren des 17silbigen Hexameters auf. — In den beiden ersten Füssen ist nach jeder Silbe nicht bloss ein Wortende, sondern auch Interpunktion gestattet, z. B.

1 Il. α 52: *βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.*
2 Il. κ 152: *εὗδον· ὑπὸ κρασὶν δ' ἔχον ἀσπίδας· ἔγχεα δέ σφιν.*
3 Il. β 13: *Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.*
Il. α 33: *ὣς ἔφατ'· ἔδδεισεν δ' ὁ γέρων καὶ ἐπείθετο μύθῳ.*
4 Il. α 305: *ἀνστήτην· λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν.*
5 Il. α 356: *ἠτίμησεν. ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.*
6 Il. λ 817: *ὣς ἄρ' ἐμέλλετε, τῆλε φίλων καὶ πατρίδος αἴης.*
Theog. 322: *ἡ δὲ χιμαίρης, ἡ δ' ὄφιος κρατεροῖο δράκοντος.*

Die sechste Cäsur (nach dem Ende des zweiten Fusses) verbindet sich gewöhnlich mit der Hephthemimeres, selten mit der bukolischen, weil dadurch der Vers in drei Dipodien zerfallen würde, wie Theocr. 12, 14: *τὸν δ' ἕτερον πάλιν ὥς κεν ὁ Θεσσαλὸς εἴποι ἀΐταν*, Bion 1, 69: *ἔστ' ἀγαθὰ στιβάς, ἔστιν Ἀδώνιδι φυλλὰς ἑτοίμα,* wo in der That eine dipodisch-kyklische Messung stattfindet (s. unten). Aber auch dann, wenn die Hephthemimeres hinzutritt, muss der Regel nach zugleich eine Cäsur des dritten Fusses vorhanden sein, weil die Vernachlässigung der letzteren vielmehr eine Nebencäsur nach der Arsis oder ersten Thesis des zweiten Fusses nothwendig macht; Ausnahmen sind bereits oben angeführt.

In den beiden letzten Füssen kann wegen der Stellung am Ende des Verses die Interpunktion nur selten vorkommen.*) Nach der Arsis des fünften Fusses ist sie indess nicht ungewöhnlich; Il. μ 400: *τὸν δ' Αἴας καὶ Τεῦκρος ὁμαρτήσαντ', ὁ μὲν ἰῷ*, ο 449: *Ἕκτορι καὶ Τρώεσσι χαριζόμενος· τάχα δ' αὐτῷ,* ebenso δ 112, ϱ 291, χ 143 u. a. Die homerischen Verse mit einer Interpunktion nach der ersten Thesis des fünften Fusses sind nicht gesichert (Il. μ 49, Od. β 111, μ 108); die frühesten Beispiele einer solchen Interpunktion finden sich Ba-

---

wie Il. γ 182: *ὦ μάκαρ Ἀτρείδη, μοιρηγενὲς, ὀλβιόδαιμον.* Draco 140. Plotius 2681. Diomed. 496. Servius 1826. Voltz, l. l. § 29.

*) Ueber die Interpunktion Gerhard, lection. Apoll. p. 207. Hoffmann, quaest. hom. p. 27.

trachom. 103: *καὶ τότε κηρύκεσσιν ἑοῖς ἐκέλευσεν, ὑπ' ὄρθρον* und Theogn. 747: *τίς δή κεν βροτὸς ἄλλος, ὁρῶν πρὸς τοῦτον, ἔπειτα.* Am Ende des fünften Fusses des epischen Verses ist die Interpunktion schon nach der Beobachtung der Alten ausgeschlossen, schol. Harles. (Nicanor) ad Od. *β* 77: *οὐδέποτε ὁ εἰκοστὸς χρόνος τοῦ ἡρωϊκοῦ στιγμὴν ἐπιδέχεται*; sie kommt vor in den Orakelhexametern des Aristophanes Equit. 1052: *ἀλλ' ἱέρακα φίλει, μεμνημένος ἐν φρεσὶν, ὥς σοι,* wo die Interpunktion gegen Ende des Verses auch sonst häufig ist, und bei den spätern Epikern und Epigrammatikern. Auch ein Wortende ist nach dem fünften Fusse in einem mit Spondeen auslautenden Hexameter selten (vgl. unten). An einer Cäsur vor der letzten Silbe des Verses nehmen die Griechen keinen Anstoss, und auch nach Abrechnung von schliessenden Partikeln, wie *τε, γε, δὲ, γὰρ, ὥς*, bleibt die Zahl der hierher gehörenden Beispiele verhältnissmässig nicht gering, ja es finden sich Verse der Art in unmittelbarer Folge hintereinander (s. Hoffmann p. 20. 21):

Il. *φ* 387: *σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών·*
ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός· ἄιε δὲ Ζεύς.
Il. *φ* 340: *μηδὲ πρὶν ἀπόπαυε τεὸν μένος, ἀλλ' ὁπότ' ἂν δὴ*
φθέγξομ' ἐγὼν ἰάχουσα, τότε σχεῖν ἀκάματον πῦρ.
ὣς ἔφαθ'· Ἥφαιστος δὲ τιτύσκετο θεσπιδαὲς πῦρ.

Zusammenziehung. Metrische Schemata.

Zu der Mannichfaltigkeit der Cäsur tritt eine grosse Freiheit der Zusammenziehung hinzu, welche dem Hexameter bei steter Gleichheit des Rhythmus einen grossen Reichthum wechselnder Formen verleiht. Der Schlussfuss ist stets ein Spondeus oder bei der Ancipität der letzten Silbe ein Trochäus, an jeder der fünf übrigen Stellen (*χῶραι* nach Aristoxenus ap. Mar. Victor. p. 2514) kann sowohl der Daktylus wie dessen Contraction, der Spondeus, stehen, und so erscheint der Hexameter in 32 verschiedenen metrischen Schemata*), doch lassen sich bestimmte

*) Vgl. Studemund, Anecd. Var. I p. 216 Anm. 13. Marius Victorinus p. 72 *K* sagt: *species sub exemplis enumerare et apud nos longum et apud eruditos absurdum habeatur*, die übrigen geben eine genaue Klassification, die freilich zu äusserlich ist, als dass wir sie zu Grunde legen können: 1) *μονόσχημος* ist der bloss aus Spondeen (12 silbig) oder aus 5 Daktylen im Anfang (17 silbig) bestehende Hexameter. 2) Enthalten die 5 ersten Füsse 1 Daktylus und 4 Spondeen, so kann der Daktylus an 5 verschiedenen Stellen stehen und daher heisst ein solcher Vers *πεντάσχημος δακτυλικὸς* (13 silbig). Analog wird der Hexameter aus 1 Spondeus und 4

Normen erkennen, welche der Dichter im Gebrauch des inlautenden Spondeus bei aller ihm hier zu Gebote stehenden Freiheit festhält und welche grösstentheils in rhythmischen Verhältnissen ihren Grund haben. Ueber das Verhältniss des Gebrauches der Daktylen zu den Spondeen hat A. Ludwich Aristarchs homer. Texteskr. II, 301—346 auf Grund statistischer Methode eingehende Untersuchungen gemacht, indem er von dem überlieferten Texte ausgeht. Inwieweit freilich in einer älteren Zeit historisch vorauszusetzende, andere Flexionsformen gebraucht worden sind (z. B. *δήμοο* = *δήμου*, *Αἰόλοο*, *ἀνεψιόο*, *Ἰφίτοο*, *ὅο κράτος**) oder Diärese der Diphthonge stattgefunden hat (*Ἀτρεΐδης*, *Τυδεΐδης*, *Ἀργέιοι*, *κόιλον*, *κλεΐουσιν* u. s. w.), durch welche viele Spondeen der Ueberlieferung zu Daktylen restituirt werden, können wir hier nicht untersuchen; doch ist das allgemeine Resultat von Ludwich, dass die älteren Epen bei dem langsamen und feierlichen Vortrage die Spondeen mehr begünstigen als die späteren, welche dem Spondeus allmälig immer engere Grenzen ziehen, durchaus unanfechtbar und muss davor warnen, die Spondeen überall zu beseitigen, wo sie beseitigt werden können. Jedenfalls hat Aristarch den in unseren Handschriften vorliegenden Zustand schon vorgefunden und entsprechend dem Geschmacke seiner Zeit keine Neigung gehabt, Daktylen in Spondeen zu verwandeln. Wir wählen die Beispiele aus dem ersten Buche der Ilias; die eingeschlossene Zahl hinter einem jeden Schema bezeichnet, wie oft dieselbe in Il. *α* vorkommt, und gewährt demnach eine Uebersicht des numerischen Verhältnisses.

Als allgemeinstes Gesetz gilt, dass die Daktylen über die Spondeen vorwiegen, und dies ist in dem Grade der Fall, dass unter allen Schemata der rein daktylische Hexameter (*μονόσχημος δακτυλικὸς*) numerisch am stärksten vertreten ist:

α 10: *νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε κακήν, ὀλέκοντο δὲ λαοί* (120).

Die Contraction tritt am leichtesten im Anfang des Verses ein, dem hierdurch ein kräftiger Eingang verliehen wird. Daher

---

Daktylen *πεντάσχημος σπονδαϊκὸς* genannt (16 silbig). 3) Enthält der Hexameter an den 5 ersten Stellen 2 Daktylen und 3 Spondeen, so ist die Form desselben je nach der Reihenfolge dieser Füsse eine zehnfache; ebenso wenn er aus 2 Spondeen und 3 Daktylen besteht; im ersteren Falle wird er daher *δεκάσχημος δακτυλικὸς* (14 silbig), im zweiten Falle *δεκάσχημος σπονδαϊκὸς* (15 silbig) genannt.

*) S. J. Oberdick, Philol. Rundschau 1882, S. 772.

sind die Hexameter mit einem Spondeus im ersten oder im zweiten Fusse, oder im ersten und zweiten zugleich, nächst den rein daktylischen die häufigsten:

1] α 5: *οἰωνοῖσί δε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή* (98).
2] α 15: *χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ ἐλίσσετο πάντας Ἀχαιούς* (96).
1. 2] α 4: *ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν* (48).

Das erste dieser drei Schemata wird, wenn der letzte Fuss ein Spondeus ist, in den Traktaten der Metriker über die *διαφοραὶ* des Hexameters*) *Σαπφικὸν* genannt.

Ebenso legitim, doch minder häufig ist der Spondeus im vierten Fusse, als dem Anfange der zweiten Reihe des Verses. Am leichtesten verbindet sich der vierte Spondeus mit dem zweiten, weniger leicht mit dem ersten oder mit dem ersten und zweiten zugleich, weil der hierdurch entstehende gleiche Anlaut der beiden rhythmischen Reihen bei öfterer Wiederholung eine allzugrosse Einförmigkeit verursachen würde:

4] α 34: *βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης* (51).
2. 4] α 2: *οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν* (39).
1. 4] α 16: *Ἀτρείδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν* (31).
1. 2. 4] α 6: *ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε* (18).

Das zweite dieser Schemata heisst in jenen Traktaten *περιοδικόν*, das dritte heisst, wenn der letzte Fuss ein Spondeus ist, bei einigen Metrikern Priapeum**).

Anders verhält es sich mit dem dritten Fusse. Ein Spondeus an dieser Stelle gibt der ersten rhythmischen Reihe einen gleichen Ausgang mit der zweiten und wird deshalb in der für recitirenden Vortrag berechneten epischen Poesie möglichst vermieden; am meisten hat er hier noch im Anfangs- oder Schlussverse einer längeren Partie seine Stelle. In der melischen Poesie sind Verse dieses Schemas (von den Alten *κατ' ἐνόπλιον* genannt)***) weniger störend, da im Gesange die Gleichförmigkeit des Metrums weniger hervortritt. Vielleicht deutet der Name

---

*) Diese Traktate sind aufgezählt von L. Voltz, de Helia Monacho, Isaaco Monacho, Pseudo-Dracone. Argentor. 1886 p. 30.

**) Diomed. 495 *K.* Plotius 510 *K.*, 516 *K.* Hat ein solcher Vers nämlich eine Cäsur vor der vierten Arsis, so konnte man ihn möglicher Weise, wenn man die vorausgehende Thesis verlängerte, wie einen Priapeus lesen, (vgl. auch Caes. Bass. 260 *K.* Atil. Fort. 292. 297 *K.* Victorin. 215 *K.* Terentian. 2780):

Il. ι 529: *Κουρῆτές τ' ἐμάχοντο καὶ | Αἰτωλοὶ μενεχάρμαι.*

´— — — ◡◡ — ◡ — | ´— — — ◡◡ — —

***) Ausser den oben angeführten Traktaten über die *διαφοραὶ* Eustath. ad Od. φ 13, vgl. § 12, I.

κατ' ἐνόπλιον darauf hin, dass sie ähnlich wie der anapästische Katenoplios oder Prosodiakos in den alten Processionsgesängen, wo die Gleichförmigkeit der Bewegung auch im Metrum hervortreten musste, häufig gebraucht wurden. — Noch seltener findet sich der dritte Spondeus zugleich mit einem oder mehreren anderen Spondeen an erster, zweiter oder vierter Stelle vereint; auffallend ist es hierbei, dass an der Verbindung des dritten und vierten Spondeus am wenigsten Anstoss genommen wird, wenn noch im ersten oder zweiten Fusse ein Spondeus hinzutritt:

3] α 1: *μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος* (25).
2. 3] α 60: *ἄψ ἀπονοστήσειν, εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν* (15).
1. 3] α 45: *τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην* (10).
1. 2. 3] α 3: *πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν* (5).
3. 4] α 337: *ἀλλ' ἄγε, Διογενὲς Πατρόκλεις, ἔξαγε κούρην* (3).
1. 3. 4] α 7: *Ἀτρείδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς* (9).
2. 3. 4] α 28: *μή νύ τοι οὐ χραίσμῃ σκῆπτρον καὶ στέμμα θεοῖο* (6).
1. 2. 3. 4] α 66: *αἴ κέν πως ἀρνῶν κνίσσης αἰγῶν τε τελείων* (3).

Im fünften Fusse, als der dem Schlusse unmittelbar vorausgehenden Stelle, kann der Spondeus im Ganzen nur als Ausnahme betrachtet werden. Es ist meist zweifelhaft, ob er hier absichtlich, um einen besondern metrischen Effect hervorzubringen, gewählt ist und mit dem Inhalte des Verses im Zusammenhange steht*):

5] α 21: *ἁζόμενοι Διὸς υἱὸν ἑκηβόλον Ἀπόλλωνα* (10).
1. 5] α 107: *αἰεί τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι* (5).
2. 5] α 14: *στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος* (4).
3. 5] α 472: *οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο* (2).
4. 5] α 226: *οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῷ θωρηχθῆναι* (1).

Sehr vereinzelt sind die Verse, wo sich der fünfte Spondeus mit zwei oder mehr vorangehenden Spondeen verbindet:

1. 2. 5] ε 661: *βεβλήκειν· αἰχμὴ δὲ διέσσυτο μαιμώωσα.*
2. 3. 5] α 232: *ἦ γὰρ ἄν, Ἀτρείδη, νῦν ὕστατα λωβήσαιο.*
3. 4. 5] α 339: *πρός τε θεῶν μακάρων πρός τε θνητῶν ἀνθρώπων.*
1. 4. 5] β 123: *εἴπερ γάρ κ' ἐθέλοιμεν Ἀχαιοί τε Τρῶές τε.*
2. 4. 5] κ 359: *φευγέμεναι· τοὶ δ' αἶψα διώκειν ὡρμήθησαν.*
1. 2. 4. 5] λ 680: *ἵππους δὲ ξανθὰς ἑκατὸν καὶ πεντήκοντα.*
1. 2. 3. 4. 5] λ 130: *Ἀτρείδης· τὼ δ' αὖτ' ἐκ δίφρου γουναζέσθην.*

Der vorletzte Vers heisst bei den Alten *λογοειδής* oder *πολιτικός***), der letzte aus lauter Spondeen bestehende *ὁλοσπόνδειος*,

---

*) Wie die schliessenden Spondeen in den Hexametern der Römer „*ornandi poematis gratia*" Diomed. 495 *K.*

**) Vgl. die Stellen bei Studemund Anecd. Var. I, 186. Voltz l. l. Grossmann, de doctrinae metricae reliquiis ab Eustathio servatis, Argentor. 1887 p. 44 ff.

*ἰσόχρονος**), *μονόσχημος σπονδειακὸς* oder *σπονδειάζων***); dasselbe Schema Il. ψ 221, Od. ο 334, φ 15, χ 175. 192, also in der ganzen Ilias und Odyssee nur sechsmal. Dass Aristarch diese Verse schon vorfand, beweist die *διπλῆ*, welche er zu Il. λ 130 und ψ 221 setzte. Ludwich, Arist. hom. Texteskr. II, 314. Neuere Kritiker haben sie durch Conjectur entfernen wollen. Mit *σπονδειάζων* wird auch jeder Hexameter bezeichnet, der an fünfter Stelle einen Spondeus hat. Gewöhnlich bildet, wie in den meisten der angeführten Beispiele, der fünfte Spondeus zusammen mit dem Schlussfusse ein einziges selbstständiges Wort, so dass hier also die bukolische Cäsur vorhanden ist. Seltener tritt die Cäsur nach der fünften Arsis ein, wie Il. β 123 und π 306: *ἔνθα δ' ἀνὴρ ἕλεν ἄνδρα, κεδασθείσης ὑσμίνης*, am seltensten nach der sechsten Arsis: *ἑστήκει μεὶς* Il. τ 117, *εὐρεῖα χθὼν* δ 182, λ 741, φ 387. Nach dem fünften Spondeus findet sie sich in den Ausgängen *Ἠῶ δῖαν* Il. ι 240, λ 723, σ 255, Od. ι 151. 306. 436, μ 7, π 368, τ 342, *Ἠῶ δ' αὖτε* Od. ψ 243, *Ἠῶ κοῖτον* Hesiod. Oper. 584, *ὄφρ' εὖ εἰδῇς* Il. α 185, ζ 150, υ 213, φ 487, Od. η 317, *ὄφρ' εὖ εἰδῶ* Il. α 515, Od. α 174, δ 645, ν 232, ξ 186, ω 258. 297. 403, *ἀλλ' εὖ εἰδὼς* Od. β 170. *ὄφρ' εὖ πᾶσαι* Il. σ 52, *ἱδρῶ πολλὸν* Il. κ 574, *αἰδοῖ εἴκων* Il. κ 238, *καὶ παῖς εἴης* Il. ι 57, *ἢ παῖς ἄφρων* Il. λ 389, *ἐρισθενέος παῖς εἶναι* Il. ν 54, *εἴασ' Ἕκτωρ* Il. κ 299, *δήμου φῆμις* Od. ξ 239. Viele dieser Beispiele lassen sich zwar leicht entfernen (*ἠόα, πάϊς*), doch darf im Allgemeinen das Vorkommen der Cäsur nach dem fünften Spondeus nicht geleugnet werden. S. Ludwich de hexametris poetarum Graecorum spondiacis. Halle 1866.

Strophische Composition.

Strophische Composition finden wir nicht in den älteren Theilen der Ilias und überhaupt nicht in der Odyssee, wohl aber in *Ἕκτορος λύτρα* Il. ω, wo sie von Westphal***) (Verhandl. der Breslauer Philologenversammlung S. 52) gefunden und sichergestellt ist v. 725—775. Es ist dies der Threnos der Andro-

---

*) Vgl. die in der vorhergehenden Anm. genannten Stellen und Grossmann l. l. p. 48 f. 31.

**) Mar. Victor. 2560. Victorin. 1958. 1959. 1962. Atil. Fortun. 2691. Plotius 2627. 2629. 2652. [Censorin.] p. 615 K.

***) Lentsch, Philologus XII, S. 33 ff. Peppmüller, Commentar zu Ilias 24, S. 334 ff. Ueber den Threnos der Briseis Il. τ 287 s. J. Oberdick, Kritische Studien I, S. 62.

mache, Hekabe und Helena an der Leiche des Hektor, in deren Klage der Chor der Troerinnen nach des Dichters Aussage mit einem Epiphonem einstimmt v. 722 *ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες*. Die Strophen sind tristichisch, Hekabe und Helena singen je vier, die sämmtlich durch Interpunction scharf von einander gesondert sind. Die Klagen der Andromache, die als Gattin voranangeht (*ἦρχε γόοιο*) und daher naturgemäss mehr Verse (21) vorträgt, lassen sich gleichfalls (was sicher nicht zufällig ist) durch die Zahl 3 in sieben tristichische Strophen eintheilen; wenigstens findet sich am Schlusse der 2., 4., 6., 7. Strophe starke, am Schlusse der 3. Strophe schwache Interpunction:

Κομμός.

Ἀνδρομ. 1. „Ἄνερ, ἀπ' αἰῶνος νέος ὤλεο, κὰδ δέ με χήρην — 725
λείπεις ἐν μεγάροισι· πάις δ' ἔτι νήπιος αὔτως,
ὃν τέκομεν σύ τ' ἐγώ τε δυσάμμοροι, οὐδέ μιν οἴω

2. ἥβην ἵξεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἥδε κατ' ἄκρης
πέρσεται· ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὅστε μιν αὐτὴν
ῥύσκευ, ἔχες δ' ἀλόχους κεδνὰς καὶ νήπια τέκνα· — 730

3. αἳ δή τοι τάχα νηυσὶν ὀχήσονται γλαφυρῇσιν,
καὶ μὲν ἐγὼ μετὰ τῇσι· σὺ δ' αὖ, τέκος, ἢ ἐμοὶ αὐτῇ
ἕψεαι, ἔνθα κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο,

4. ἀθλεύων πρὸ ἄνακτος ἀμειλίχου· ἤ τις Ἀχαιῶν
ῥίψει χειρὸς ἑλὼν ἀπὸ πύργου, λυγρὸν ὄλεθρον, — 735
χωόμενος, ᾧ δή που ἀδελφεὸν ἔκτανεν Ἕκτωρ

5. ἢ πατέρ', ἠὲ καὶ υἱόν, ἐπεὶ μάλα πολλοὶ Ἀχαιῶν
Ἕκτορος ἐν παλάμῃσιν ὀδὰξ ἕλον ἄσπετον οὖδας.
οὐ γὰρ μείλιχος ἔσκε πατὴρ τεὸς ἐν δαῒ λυγρῇ·

6. τῷ καί μιν λαοὶ μὲν ὀδύρονται κατὰ ἄστυ, — 740
ἀρητὸν δὲ τοκεῦσι γόον καὶ πένθος ἔθηκας,
Ἕκτορ· ἐμοὶ δὲ μάλιστα λελείψεται ἄλγεα λυγρά.

7. οὐ γάρ μοι θνήσκων λεχέων ἐκ χεῖρας ὄρεξας.
οὐδέ τί μοι εἶπες πυκινὸν ἔπος, οὗτέ κεν αἰεὶ
μεμνήμην νύκτας τε καὶ ἤματα δακρυχέουσα." — 745

Ὣς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
τῇσιν δ' αὖθ' Ἑκάβη ἀδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο·

Ἑκάβη. 1. „Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων,
ἦ μέν μοι ζωός περ ἐὼν φίλος ἦσθα θεοῖσιν·
οἱ δ' ἄρα σεῦ κήδοντο καὶ ἐν θανάτοιό περ αἴσῃ. — 750

2. ἄλλους μὲν γὰρ παῖδας ἐμοὺς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεὺς
πέρνασχ', ὅντιν' ἕλεσκε, πέρην ἁλὸς ἀτρυγέτοιο,
ἐς Σάμον ἔς τ' Ἴμβρον καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεσσαν·

3. σεῦ δ' ἐπεὶ ἐξέλετο ψυχὴν ταναήκεϊ χαλκῷ,
πολλὰ ῥυστάζεσκεν ἑοῦ περὶ σῆμ' ἑτάροιο, 755
Πατρόκλου, τὸν ἔπεφνες· ἀνέστησεν δέ μιν οὐδ' ὥς.

4. νῦν δέ μοι ἑρσήεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισιν
κεῖσαι, τῷ ἴκελος ὅντ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων
οἷς ἀγανοῖς βελέεσσιν ἐποιχόμενος κατέπεφνεν."

Ὣς ἔφατο κλαίουσα, γόον δ' ἀλίαστον ὄρινεν. 760
τῇσι δ' ἔπειθ' Ἑλένη τριτάτη ἐξῆρχε γόοιο·

Ἑλένη. 1. „Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων,
ἦ μέν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής,
ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ'· ὡς πρὶν ὤφελλον ὀλέσθαι.

2. ἤδη γὰρ νῦν μοι τόδ' ἐεικοστὸν ἔτος ἐστίν, 765
ἐξ οὗ κεῖθεν ἔβην καὶ ἐμῆς ἀπελήλυθα πάτρης·
ἀλλ' οὔπω σεῦ ἄκουσα κακὸν ἔπος οὐδ' ἀσύφηλον·

3. ἀλλ' εἴ τίς με καὶ ἄλλος ἐνὶ μεγάροισιν ἐνίπτοι
δαέρων, ἢ γαλόων, ἢ εἰνατέρων εὐπέπλων, 769
ἀλλὰ σὺ τόνγ' ἐπέεσσι παραιφάμενος κατέρυκες. 771

4. τῷ σέ θ' ἅμα κλαίω καὶ ἔμ' ἄμμορον ἀχνυμένη κῆρ· 773
οὐ γάρ τίς μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
ἤπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν." 775

V. 770 *ἢ ἑκυρή, — ἑκυρὸς δὲ πατὴρ ὣς ἤπιος αἰεί*, und 772 *σῇ τ' ἀγανοφροσύνῃ καὶ σοῖς ἀγανοῖς ἐπέεσσιν*, von denen der erste schon von Anderen ohne Rücksicht auf Strophencomposition für unächt gehalten worden ist, haben wir als hässliche tautologische Zusätze weggelassen. Die kommatische Vertheilung des Threnos wie hier treffen wir zwar nicht mehr in dem Threnos der ausgebildeten Lyrik, wohl aber in der Tragödie, wo sie nicht als eine Neuerung der tragischen Dichter, sondern als Fortleitung alter volksthümlicher Weise in einer metrisch höher entwickelten Form aufzufassen ist. Andere Versuche, aus Ilias und Odyssee strophische kleinere Lieder zurechtzuschnitzen, verkennen den Charakter des erzählenden Epos und sind als gescheitert anzusehen. Die Schilderung des Hymenäus in der nicht zu den ältesten Theilen der Ilias gehörigen *Ὁπλοποιία σ* 492 werden wir als einen strophischen Gesang eines Chores von Jünglingen mit bewegter Orchestik und unter Begleitung von Flöten und Phormingen zu bezeichnen haben:

νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὕπο λαμπομενάων
ἠγίνεον ἀνὰ ἄστυ· πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·

κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἱστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη.

Hier wie dort ist es eigentliche Lyrik, um die es sich handelt, hier die Andeutung eines Hochzeitsliedes, dort ein coupletartig eingelegter Threnos, wirklich epische Lieder in strophischer Composition besitzen wir nicht.

II. Hexameter der Lyrik.

Der Hexameter wurde in den kyklischen und didaktischen Epen sowie in den Epen der klassischen Zeit innerhalb der früheren Normen fortgeübt, unwillkührlich bahnte sich aber allmälig eine Beschränkung im Gebrauche der Spondeen und der Penthemimeres an. Ehe wir jedoch zu den Alexandrinern übergehen, müssen wir von dem Gebrauche des daktylischen Hexameters in der älteren Lyrik und im Drama sprechen.

Schon in vorhomerischer Zeit war der Hexameter in religiösen Gesängen besonders an Cultusfesten in Delos, Delphi u. s. w. gebraucht. Als Fortsetzung dieser Lyrik haben wir nicht die älteren homerischen Hymnen*), die den Normen des heroischen Hexameters folgen, sondern die Poesie des Alkman anzusehen. Es sind uns fr. 26 aus einem Parthenion vier dem Sinne nach zusammenhängende Verse mit Satzschluss überliefert, die wahrscheinlich eine tetrastichische Strophe gebildet haben:

Οὔ μ' ἔτι, παρθενικαὶ μελιγάρυες ἱμερόφωνοι,
γυῖα φέρειν δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην,
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἅμ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται
νηλεγὲς ἦτορ ἔχων, ἁλιπόρφυρος εἴαρος ὄρνις.

Besonders bemerkenswerth ist, dass diese gesungenen, mit Saitenspiel und orchestischer Bewegung begleiteten Hexameter, für welche darum auch strophische Composition vorausgesetzt werden muss, reine Daktylen, keinen einzigen Spondeus enthalten, sämmtlich spondeisch auslauten und dreimal die πενθημιμερής, nur einmal die trochäische, dagegen dreimal die bukolische Cäsur haben. Aus dem ersten Umstand, welcher durch die Beschaffenheit der Hexameter in der äolischen Lyrik noch verstärkt wird, muss geschlossen werden, dass wir es hier mit einer von dem

*) Erst während des Druckes sind mir zugegangen die sorgfältigen Untersuchungen von Eberhard, metrische Beobacht. zu d. homer. Hymnen Magdeburg 1886 u. 1887.

heroischen Hexameter unabhängigen Form zu thun haben, die neben jenem selbstständig bestand und für den Gesang bestimmt war. Jedenfalls reicht diese Form in die voralkmanische Zeit zurück und enthält einen Nachklang der ältesten daktylischen Lyrik. Die Reinheit der Füsse ist hier nicht eine Neuerung wie bei Nonnos, sondern gerade das Ursprüngliche.

In der gleichfalls gesungenen und strophisch gebildeten äolischen Lyrik stehen die daktylischen Hexameter als archaische Formen neben den modernen Logaöden, die hier ihre Ausbildung für die subjektive Lyrik gefunden haben. Die Anwendung in den Epithalamien der Sappho fr. 92—95, aus welchen wir ausheben:

93. *Οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὔσδῳ*
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ· λελάθοντο δὲ μαλοδρόπηες,
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι.

(wahrscheinlich Theil einer pentastichischen Strophe, in welcher diese Verse als Vergleichung dienten) und

94. *Οἴαν τὰν ὐάκινθον ἐν οὔρεσι ποίμενες ἄνδρες*
πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δ' ἐπιπορφύρει ἄνθος . . .

werden wir als Fortsetzung uralten Gebrauches anzusehen haben. Alcäus gebraucht sie in den Skolien fr. 45 u. 46, ausserdem fr. 92. Beide lassenwie Alkman den Spondeus mit Ausnahme einer unsichern Stelle Sapph. fr. 93,3 im Inlaute nicht zu, Sappho gebraucht ihn fast durchgängig im Anlaute, einmal als seinen Stellvertreter den Iambus fr. 95, Alcäus dagegen den Trochäus und Pyrrhichius. Aus dieser Zulassung des Polyschematismus im ersten Fusse werden wir auf kyklische Messung zu schliessen haben, die auch für die übrigen daktylischen Metren der Lesbier aus demselben Grunde anzunehmen ist (*αἰολικὸν ἔπος*); ausgenommen sind nur die anderthalb Hexameter des Alcäus fr. 92. Strophische Composition ist in den gesungenen Gedichten des Alcäus und der Sappho unzweifelhaft, aber bei dem Untergange ganzer Gedichte nicht direct nachzuweisen; einen indirecten, aber sicheren Nachweis gibt die Composition einer freien Nachbildung eines sapphischen Hymenäus*) durch Catull 62, welche als letzter Rest daktylischer Strophenbildung der Sappho für die griechische Metrik von hervorragender Bedeutung ist. Ohne uns auf die abweichenden

*) Eine entschiedene Nachbildung ergibt sich aus dem oben citirten fr. 94 verglichen mit Catull 62 v. 39ff. und fr. 96.

Ansichten hier einlassen zu können, von denen die Lachmann'sche und Haupt'sche aufgegeben sind, die Hermann'sche der Wahrheit am nächsten kommt**), geben wir das Gedicht in übersichtlicher Anordnung:

Προοίμιον
Zwei amöbäische Str. von je 4 Versen
1—10.

Προῳδάς	Μεσῳδός	Ἐπῳδός
2 Str. der Jünglinge	8 amöbäische Str.	2 Str. der Jünglinge
à 4 Verse	à 5 Verse	à 4 Verse
11—19	20—58	59—66.

Προοίμιον ἀμοιβαῖον.

Iuvenes.

I. Vesper adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo
Expectata diu vix tandem lumina tollit.
Surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas,
Iam veniet virgo, iam dicetur hymenaeus.

5 Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Virgines.

II. Cernitis, innuptae, iuvenes? consurgite contra;
Nimirum Oetaeos ostendit Noctifer ignes,
Sic certest; viden ut perniciter exiluere?
Non temere exiluere, canent quod vincere par est.

10 Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Προῳδὸς νεανιῶν.
= 59—66.

Iuvenes.

I. Non facilis nobis, aequalis, palma parata est,
Aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt.
Non frustra meditantur, habent memorabile quod sit,
Nec mirum, penitus quae tota mente laborant.

15 II. Nos alio mentes, alio divisimus aures,
Iure igitur vincemur, amat victoria curam.
Quare nunc animos saltem committite vestros,
Dicere iam incipient, iam respondere decebit.

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee.

**) S. Catulli carm. ed. A. Rossbach. Ed. II, 1860, Adnotatio critica XII. G. Hermann hat mit geübtem Blicke richtig die Theile geschieden, aber innerhalb der Theile die Ordnung nicht erkannt. Strophen von 9 oder gar 11 Versen hatte Sappho gewiss nicht gedichtet.

Μεσῳδός.

Virgines.

20 I. Hespere, qui caelo fertur crudelior ignis?
Qui natam possis conplexu avellere matris,
Complexu matris retinentem avellere natam
Et iuveni ardenti castam donare puellam.
Quid faciunt hostes capta crudelius urbe?

25 Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Iuvenes.

II. Hespere, qui caelo lucet iucundior ignis?
Qui desponsa tua firmes conubia flamma,
Quae pepigere viri, pepigerunt ante parentes
Nec iunxere prius quam se tuus extulit ardor.
30 Quid datur a divis felici optatius hora?

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Virgines.

III. Hesperus e nobis, aequales, abstulit unam
. . . .
. . . .
Namque tuo adventu vigilat custodia semper
[Quid, wie v. 24, 30, 37] . . . .

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Iuvenes.

[Hesperus, wie v. 32] . . . .
IV. Nocte latent fures, quos idem saepe revertens,
35 Hespere, mutato comprendis nomine eosdem.
At lubet innuptis ficto te carpere questu.
Quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Virgines.

V. Ut flos [qui] in saeptis secretus nascitur hortis,
40 Ignotus pecori, nullo convolsus aratro,
Quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber
. . . .
Multi illum pueri, multae optavere puellae:

VI. Idem cum tenui carptus defloruit ungui,
Nulli illum pueri, nullae optavere puellae:
45 Sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est
Cum castum amisit polluto corpore florem,
Nec pueris iucunda manet nec cara puellis.

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Iuvenes.

VII. Ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo
50 Nunquam se extollit, nunquam mitem educat uvam,
Sed tenerum prono deflectens pondere corpus
Iam iam contingit summum radice flagellum,
Hanc nulli agricolae, nulli coluere iuvenci:

VIII. At si forte eadem est ulmo coniuncta marito,
55 Multi illam agricolae, multi accoluere iuvenci:
Sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit,
Cum par conubium maturo tempore adepta est,
Cara viro magis est, (et codd.) minus est invisa parenti.

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Ἐπῳδὸς νεανιῶν.

= 11 – 19.

Iuvenes.

I. . . . .
et tu ne pugna cum tali coniuge, virgo.
60 Non aequom est pugnare, pater cui tradidit ipse,
Ipse pater cum matre, quibus parere necesse est.

II. Virginitas non tota tua est, ex parte parentum est,
Tertia pars patri est, pars est data tertia matri,
Tertia sola tua est: noli pugnare duobus,
65 Qui genero sua iura simul cum dote dederunt.

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Das Gedicht besteht aus tetrastichischen und pentastichischen Strophen. Der versus intercalaris tritt da ein, wo die Chöre der Jünglinge und Jungfrauen wechseln, und muss nach seiner volksthümlichen Entstehung als Acclamation, ἐφύμνιον der Volksmasse angesehen werden (die Jungfrauen verschmähen in unserem Gedichte den Hymen), er steht daher ausserhalb der Strophenbildung, ist aber streng symmetrisch geordnet. Den sicheren Weg zur Abtheilung der μεσῳδὸς weist die sprachliche Symmetrie in den einzelnen Strophen, welche uns gestattet arithmetisch sicher nachzurechnen:

{ 20 Hespere, 24 Quid . .
{ 26 Hespere, 30 Quid . .
{ 32 Hesperus [Quid] . .
{ [Hesperus] 37 Quid . .

Am Schlusse der von den Jünglingen und Jungfrauen gesungenen Strophenpaare:

{ 42 Multi illum pueri, multae optavere puellae
{ 47 Nec pueris iucunda manet nec cara puellis
{ 53 Hanc nulli agricolae, nulli coluere iuvenci,
{ 58 Cara viro magis est, minus est invisa parenti.

Wenn irgendwo in verdunkelter Tradition, so ist hier die strophische Composition in der angegebenen Weise unzweifelhaft. Zugleich regelt sich hiermit die von allen Kritikern für nothwendig erachtete Annahme von Lücken, die wir nicht in der Ausdehnung wie Andere statuiren. Nur die Stellung von v. 33

Namque tuo adventu vigilat custodia semper

(die Jungfrauen wollen beweisen, dass Diebe und Räuber vorhanden sein müssen, wo eine Wache nöthig ist) ist unsicher; aber dass er in diese und keine andere Strophe gehört, ist augenfällig.

Einen zweiten Rest hexametrischer Strophenbildung bietet gleichfalls Catull 64, 323—380 wiederum in einem Epithalamion. Das ganze Gedicht geht zwar auf alexandrinische Vorbilder zurück, aber die eingelegten Strophen folgen einer älteren Compositionsform, die höchst wahrscheinlich der Sappho entlehnt ist. Die erwähnte Stelle ist als ein ernster, fast erhaben zu nennender Hymenäus der Parzen bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis aufzufassen. An Stelle des Refrains

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

tritt der den Charakter der Schicksalsgöttinnen mehr entsprechende

Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Das Gedicht besteht aus zwölf pentastichischen Strophen mit regelmässigem Refrain, die meist noch klar zu Tage liegen, doch muss die Composition an mehreren Stellen restituirt werden:

O decus eximium magnis virtutibus augens,
Emathiae tutamen opis, clarissime nato,
325 Accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores,
Veridicum oraclum. sed vos, quae fata secuntur,
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Adveniet tibi iam portans optata maritis
Hesperus, adveniet fausto cum sidere coniunx,
330 Quae tibi flexanimo mentis perfundat amorem
Languidulosque paret tecum coniungere somnos —
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi. —

Levia substernens robusto bracchia collo.
Nulla domus tales unquam contexit amores,
335 Nullus amor tali coniunxit foedere amantes,
Qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Nascetur vobis expers terroris Achilles,
Hostibus haud tergo, sed forti pectore notus,
340 Qui persaepe vago victor certamine cursus
Flammea praevertet celeris vestigia cervae.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Non illi quisquam bello se conferet heros,
Cum Phrygii Teucro manabunt sanguine campi
345 Troicaque obsidens longinquo moenia bello
Periuri Pelopis vastabit tertius heres.
Currite, ducentes subtegmina, currite, fusi.

Illius egregias virtutes claraque facta
Saepe fatebuntur gnatorum in funere matres,
350 Cum in cinerem canos solvent a vertice crines
Putridaque infirmis variabunt pectora palmis.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Namque velut densas praecerpens cultor aristas
Sole sub ardenti flaventia demetit arva,
355 Troiugenum infesto prosternet corpora ferro
. . . .
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Testis erit magnis virtutibus unda Scamandri,
Quae passim rapido diffunditur Hellesponto,
Cuius iter caesis angustans corporum acervis
360 Alta tepefaciet permixta flumina caede.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Denique testis erit morti quoque reddita praeda,
Cum teres excelso coacervatum aggere bustum
Excipiet niveos percussae virginis artus.
365 Nam simul ac fessis dederit fors copiam Achivis —
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi. —

Urbis Dardaniae Neptunia solvere vincla,
Alta Polyxenia madefient caede sepulcra,
Quae velut ancipiti succumbens victima ferro
370 Proficiet truncum summisso poplite corpus.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

. . . .

Quare agite optatos animi coniungite amores.
Accipiat coniunx felici foedere divam,
Dedatur cupido iam dudum nupta marito.
375 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Non illam nutrix orienti luce revisens
Hesterno collum poterit circumdare filo,
Anxia nec mater discordis maesta puellae
Secubitu caros mittet sperare nepotes.
380 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

An der Unterbrechung von v. 331 und 333 sowie 365 und 367 durch das *ἐφύμνιον* kann nur derjenige Anstoss nehmen, der Catull. 61, 152—159 vergessen hat. S. auch Theocr. 1, 85, 104 u. 105.

III. Hexameter im Drama.

Was den stichischen Gebrauch des Hexameters im Drama anbelangt, so konnte keine der beiden Arten desselben dem Hexameter einen breiten Raum verstatten, da sie beide aus poetischen Stimmungskreisen hervorgegangen sind, die von dem erzählenden Epos wesentlich verschieden sind.

In die Tragödie fand der stichische Gebrauch von Hexametern erst in verhältnissmässig später Zeit, in der sich die Eigenthümlichkeiten der tragischen Metrik immer mehr zu neutralisiren begannen, Eingang für die Monodie, doch auch hier nur selten und nur in dem beschränkten Umfange von 4—6 Versen. Es steht dies offenbar in Verbindung mit der Entstehung der daktylischen Monodien, einer der spätesten und kunstlosesten Formen tragischer Metrik, in welcher neben der daktylischen Tetrapodie als dem hauptsächlichsten Elemente auch der Hexameter oft zugelassen wird. (S. § 10). Durchgängig tritt als Eigenthümlichkeit neben der *πενθημιμερής* die bukolische Cäsur als regelmässig hervor. Bei Aeschylus, der die eigenthümlich tragische Metrik für uns am reinsten darstellt, findet sich der stichische Gebrauch des Hexameters nirgends, bei Sophokles stehen fünf Hexameter Trach. 1018 dreimal mit bukolischer Cäsur als Mesodikon zwischen zwei monodischen Strophen des Herakles, die ebenfalls zum grössten Theil aus Hexametern bestehen, vier Hexameter Phil. 839 mit lediglich bukolischer Cäsur und nur zwei Spondeen als Zwischenmonodie eines Chorliedes:

ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδὲν, ἐγὼ δ' ὁρῶ οὕνεκα θήραν
τήνδ' ἁλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες.
τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.
κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῆ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος.

Bei Euripides gehören zwei Stellen hierher Troad. 595—601 ohne Spondeen:

οἶδε πόθοι μεγάλοι· σχετλία, τάδε πάσχομεν ἄλγη, 595
οἰχομένας πόλεως, ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται
δυσφροσύναισι θεῶν, ὅτε σὸς γόνος ἔκφυγεν ᾅδαν,
ὃς λεχέων στυγερῶν χάριν ὤλεσε πέργαμα Τροίας.
αἱματόεντα δὲ θεᾷ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν
γυπὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ' ἤνυσε δούλια Τροία. 600

Fr. Phaeth. v. 66—69, wo die Abtheilung in Tetrapodien und Dipodien unrichtig ist:

Ὠκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες, εὐφαμεῖτ', ὦ,
ἐκτόπιοί τε δόμων ἀπαείρατε, ὦ ἴτε λαοί.
κηρύσσω δ' ὁσίαν βασιλήιον, αἰτῶ δ' αὐδὰν
εὐτεκνίαν τε γάμοις, ὧν ἔξοδος ἅδ' ἕνεχ' ἥκει.

Beide Stellen haben neben der *πενθημιμερὴς* lediglich bukolische Cäsur und werden gleich bei dem Eintritt auf die Bühne vorgetragen; an die erstere schliesst sich eine andere aus daktylischen Tetrapodieen und Hexametern bestehende Monodie, an die zweite dialogisches Maass. Das sind keine heroischen, sondern lyrische Hexameter. Die durchgehende bukolische Cäsur weist auf kyklische Messung; auffallend ist es, dass G. Hermann epit. d. m. § 299 gerade für die tragischen Hexameter vierzeitige, dagegen für die epischen kyklische Messung statuirt.

Einen ausgedehnteren Gebrauch hat der Hexameter in der Komödie, die in bald längeren, bald kürzeren Parthien namentlich die hexametrische Orakelpoesie parodiert; auch hier findet sich die bukolische Cäsur häufiger als im homerischen Hexameter. Dahin gehört Equit. v. 196, 1015, 1030, 1050, 1066, 1082, Pax 1063—1113, Aves 967, Lys. 770. Heroische Hexameter werden Pax 1270—1301 mit Anklängen an die homerische Sprache zur Verhöhnung des kriegslustigen Renommirhelden Lamachos gebraucht. Auch die Fragmente der übrigen Stücke zeigen eine Vorliebe der älteren Komödie für dergleichen parodirende Hexameter, die fast überall gegen die Orakel gerichtet sind. Nur einmal finden wir stichische Hexameter an einer melischen Stelle, nämlich in dem Prozessionsgesange des Chores am Schlusse der Frösche mit durchgängiger *πενθημιμερὴς* und ohne Spondeen:

ΧΟΡ. πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ
ἐς φάος ὀρνυμένῳ δότε, δαίμονες οἳ κατὰ γαίας,
τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας.
πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων παυσαίμεθ' ἂν οὕτως 1531
ἀργαλέων τ' ἐν ὅπλοις ξυνόδων. Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω
κἄλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις.

Wahrscheinlich sind hier die alten hexametrischen Prosodien das Vorbild des Aristophanes*). Ueber Pax v. 119ff. s. § 11.

IV. Hexameter der Alexandriner.

In der alexandrinischen Zeit gesellte sich zu der Fortleitung er in der zunächst vorausgehenden Zeit schon merkbaren Veränderungen des heroischen Hexameters, die sich besonders auf den Gebrauch der Spondeen und der Hauptcäsuren bezogen, aber unwillkührlich allmälig eingetreten waren, die Reflexion der Dichter, die zugleich Grammatiker waren und als Grammatiker sich neue Normen aus ihrem Sprachgefühl und dem Zeitgeschmack bildeten, denen sie als stabilirten Regeln in der poetischen Production mit bewusster Absicht folgten.

Die hauptsächlichsten Unterschiede des alexandrinischen Hexameters von dem homerischen (der bukolische bedarf einer besonderen Behandlung) sind folgende:

1) Die entschiedene Neigung zur Abnahme der Spondeen, zugleich aber auch die Vorliebe für einen ausgedehnteren Gebrauch des Spondiacus als früher. Schon in dem homerischen Hymnus auf Hermes und in den nicht gesungenen Hexametern des Aristophanes ist die erstere bemerkbar, entschieden gibt sie sich kund bei Kallimachos**), weniger stark bei andern Alexandrinern. Ludwich, Aristarchs homer. Textes-krit. II, 313ff. Eine sorgfältige Uebersicht über den Gebrauch der Spondiaci gibt derselbe de hexam. poet. Gr. Spond. S. 8ff., nach dessen Berechnung bei Arat ungefähr jeder sechste, bei Kallimachos fast jeder elfte, bei Maximus *περὶ καταρχῶν* fast jeder achte Vers ein Spondiacus ist.

2) Die trochäische Hauptcäsur ist gegenüber der *πενθημιμερής* in Zunahme begriffen d. h. sie wird noch bedeutend häufiger als in den homerischen Gedichten gebraucht, in denen sie schon vorwaltet. Nach der *πενθημιμερής* findet sich im vierten Fusse oft eine Nebencäsur entweder nach der Arsis

---

*) S. § 12, 1.

**) Ueber Kallimachos s. die gründliche Abhandlung von Beneke, de arte metrica Callimachi. Argentor. 1880. Derselbe, Beiträge zur Metrik der Alexandriner. Progr. d. Gymn. zu Bochum 1883, wo die Litteratur S. 7 angegeben ist, und 1884. Heep, quaest. Callim. metricae 1884. Kunst, de Theocr. versu heroico S. 11. Arnold Dittmar, de Meleagri Macedonii Leontii re metrica. Regimont. 1886. Die Untersuchungen sind noch nicht abgeschlossen.

oder am Schlusse des Fusses. Ueber Kallimachos s. Kaibel, observat. crit. in anthol. Gr. 1877, in den commentationes Mommsenianae und Beneke a. a. O. S. 7. Auch sonst haben die Alexandriner über den Gebrauch der Nebencäsuren sowie der Wortschlüsse Regeln beobachtet, die von W. Meyer, „Zur Geschichte des griech. und latein. Hexam.“ in „Sitzungsber. d. philosophisch-historischen Classe der Akad. in München“ 1885, S. 980 ff., 986 und besonders 992 ff. nachgewiesen sind.

Jene beiden Gesetze über die Abnahme der Spondeen und die Zunahme der trochäischen Hauptcäsur, die sich schon in der vorausgehenden Zeit, aber nicht mit gleicher Entschiedenheit bemerkbar machen, beruhen noch auf einem unwillkührlichen Triebe und zwar das erstere wohl auf dem Streben nach leichtem Flusse der Verse, während Häufigkeit des Spondeus ihm ernste Würde und Gravität verleiht, mehr aber noch, wie Ludwich erkannt hat, auf der Abschwächung der Sprachelemente; d. h. es genügte die Vereinigung von muta cum liquida in vielen Fällen nicht mehr, um vollgültige, für die Senkung ausreichende Positionslänge zu bilden, das zweite auf dem Streben nach glatter und weicher Eleganz, für welche die trochäische Cäsur geeigneter war als die *πενθημιμερής*. Den Grund der Vorliebe für den Spondiacus können wir nicht mit Sicherheit bestimmen. Diomedes p. 495 K. bemerkt, dass der Spondiacus „ornandi poematis gratia“ gebraucht werde und Cic. ad Att. 7, 2, 1 sieht in ihm eine Modesache, die er ironisch behandelt. Hiernach wäre er also als Schönheit empfunden worden und müsste als Zeitgeschmack angesehen werden, aber auch der Geschmack, selbst ein verkehrter, hat seine Gründe. Vielleicht beruhte der Grund darin, dass der Vers, nachdem er durch die Beschränkung der Spondeen in den vier ersten Füssen einen fühlbar leichteren und rascheren Gang gewonnen, kräftiger ausklingen sollte, also eine Fermate eintrat. Die zum Theil überfeinen Regeln über den Gebrauch von Nebencäsuren und Wortschlüssen, die von den einzelnen Dichtern bald mehr bald minder streng eingehalten werden, beruhen auf Reflexion und sind aus dem Streben nach glatter Eleganz und Mannichfaltigkeit, aber auch aus grammatischer Düftelei und Künstelei hervorgegangen.

Hierzu gesellt sich

3) die Zunahme der kyklischen Messung, welche wegen ihrer leichteren Beweglichkeit gegenüber der isischen d. h. ruhig-

gravitätischen dem Zeitgeschmacke mehr entsprach. Es ist wahrscheinlich, dass die sämmtlichen Hexameter der Alexandriner, sofern nicht absichtlich der archaische Rhythmus des heroischen Hexameters mit seiner ernsten, ruhigen Würde in Hymnen und ähnlichen Gedichten festgehalten wurde, kyklische Messung haben.

Kyklisch sind jedenfalls die Hexameter der Bukoliker zu messen, die nicht wie der homerische aus zwei Tripodien, sondern aus einer Tetrapodie und einer Dipodie zusammengesetzt sind, wenngleich der erste Theil bezüglich der inlautenden Cäsur dem homerischen Hexameter nachgebildet ist. Die Form der bukolischen Poesie hat sich zuerst im Volksleben gebildet, aus dem sie Theokrit herübernahm und veredelte, indem er seiner Kunstpoesie den frischen Naturton und den derben Realismus des Hirtenlebens gegenüber der überfeinerten und in schwächliche Sentimentalität oder in Unwahrheit versunkenen Culturwelt zu geben versuchte. Die daktylische Tetrapodie finden wir in der dorischen Lyrik bei Alkman fr. 34 mit einer schliessenden Dipodie, ebenso die bukolische Cäsur ungewöhnlich häufig in den Hexametern der Lyrik, des Dramas und der nicht bukolischen Dichter des alexandrinischen Zeitalters. Neben dem aus zwei Tripodien bestehenden heroischen Hexameter war also schon in der voralexandrinischen Zeit ein aus einer Tetrapodie und einer Dipodie gebildeter Hexameter gebräuchlich, der erst in der alexandrinischen Zeit und zwar besonders durch Theokrit in den bukolischen Gedichten zur Geltung gelangte. Die Zusammensetzung aus Tetrapodie und Dipodie ist ersichtlich aus der vorherrschenden Cäsur nach dem vierten Fusse, die von den Alten als charakteristisch gefühlt und wegen ihrer Häufigkeit in den bukolischen Gedichten *βουκολικὴ* genannt wird. Id. 1, 79—83:

ἄρχετε βωκολικᾶς, Μῶσαι φίλαι, — ἄρχετ' ἀοιδᾶς.
ἦνθον τοὶ βῶται, τοὶ ποιμένες, — ᾡπόλοι ἦνθον,
πάντες ἀνηρώτευν τί πάθοι κακόν. — ἦνθ' ὁ Πρίηπος
κῆφα· Δάφνι τάλαν, τί τὺ τάκεαι; — ἁ δέ τε κώρα
πᾶσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα — ποσσὶ φορεῖται.

Wir werden daher auch anzunehmen haben, dass die Accentuation eine andere als im heroischen Hexameter gewesen ist, d. h. dass bei strengem rhythmischen Vortrage ein Hauptictus auf dem fünften Fusse gelegen hat; im ersten Kolon findet wahrscheinlich entsprechend dipodischer Ictus statt. Hierdurch sanken die beiden

4*

Hauptcäsuren des heroischen Hexameters zu Nebencäsuren herab; dagegen wurde die bukolische Cäsur zur Hauptcäsur erhoben. Streng wurde diese Messung jedoch nur in den gesungenen Parthieen eingehalten, in den gesprochenen fand Modification nach dem sprachlichen Gefüge und dem verschiedenen, auf einzelnen Wörtern ruhenden Grade des Nachdruckes statt. Gemäss seiner Zusammensetzung aus zwei ungleichen Reihen, von denen die erste den doppelten Zeitumfang hat wie die zweite, und gemäss der kyklischen Messung ist der bukolische Hexameter bewegter und weniger feierlich als der aus Tripodieen bestehende homerische Hexameter in isischer Messung. Wenn wir nach der Terminologie des Aristoxenus den ganzen Vers als einen *πούς μέγιστος* auffassen, so besteht die Arsis aus den vier ersten, die Thesis aus den zwei letzten Füssen und der ganze Vers trägt daher die Gliederung des diplasischen Rhythmengeschlechtes, dem wir ihn wegen der durchgehends kyklischen Messung zuzuweisen haben. S. Westphal, Fragm. u. Lehrs. S. 182. Ueber das Verhältniss der Daktylen und Spondeen, die Cäsuren und die prosodischen Eigenthümlichkeiten hat Carl Kunst de Theocriti versu heroico Lipsiae 1886 auf Grund der statistischen Methode und nach dem Vorbilde der homerischen Arbeiten von Hartel, Ludwich u. A. sorgfältige Untersuchungen gemacht. S. am Schlusse „Excurs I: der Hexameter des Theokrit."

Ausser der bukolischen Cäsur bildet die strophische Composition der als gesungen bezeichneten Theile (im Volksleben wurden derartige Parthieen wirklich gesungen, die bukolischen und mimischen Gedichte Theokrits waren aber für die Lectüre bestimmt) eine Eigenthümlichkeit Theokrits. Diese melischen Theile zerfallen nach Analogie der älteren griechischen Lyriker, des Alkman und der Lesbier in isometrische Strophen, die bisweilen (Id. 1 u. 2) auch durch einen gemeinschaftlichen Refrain von einander geschieden werden. Von Bion und Moschos sehen wir ab, da von diesen ebenso wie von Vergil in den Eclogen*)

*) S. G. Hermann de arte poes. Graec. bucol. Lipsiae 1848, weiter verfolgt von O. Ribbeck, Jahrb. f. class. Phil., Band 75 (1857), S. 64. An manchen Stellen der Eclogen, besonders 3, 90—107, 7, 20—68 (Gesangparthieen), liegt eine Symmetrie der Strophen offen am Tage; eine durchgehende Symmetrie aber als Princip vermag ich nicht zu erkennen, speciell kann ich die von G. Hermann behandelte achte Ecloge nicht für symmetrisch componiert halten, wenn er folgendes Schema aufstellt: 4 3 5 4 5 3 3 5 4. Es ergibt sich hiernach dreimal drei, dreimal vier und dreimal fünf, dessen-

keine vollständige Symmetrie der Strophen angestrebt scheint, wenigstens nur durch gewaltsame Mittel hergestellt werden kann; auch Theokr. 1 müssen wir wegen der sehr bedeutenden kritischen Schwierigkeiten ausser Acht lassen.*) Die strophische Composition tritt bei Theokrit nur in den im Volksleben gesungenen oder als gesungen bezeichneten Parthieen, in dem zweiten (mimischen) Gedichte und in einigen *ἀγῶνες βουκολικοὶ* hervor; die Versuche, auch die vorausgehenden und nachfolgenden Theile, überhaupt alle bukolischen Gedichte in Strophen einzutheilen, wie Ahrens wollte, sind verunglückt. Vierzehn tristichische Strophen finden sich Theokr. 3, 12 mit Auswerfung von V. 27, denen als Eingang drei distichische Strophen vorausgehen; tetrastichische Strophen 8, 33—60, 63—70, 72—80 mit Auswerfung von V. 77 *ἁδὺ δὲ χὡ μόσχος γαρύεται, ἁδὺ δὲ χἁ βῶς*; dreizehn pentastichische 2, 58 mit acht vorausgehenden tetrastichischen, vor einer jeden ein Refrain. In dem mimischen Gedichte der Adoniazusen hat in dem Liede der *γυνὴ ἀοιδός* 15, 100 zuerst G. Hermann mit geübtem Scharfblick Strophen erkannt de arte poes. bucol. 1848, S. 11, wir können jedoch seiner Ansicht (6 6 4 4 6 6) nicht beitreten. Es sind sieben hexastichische Strophen, von denen vier unbeschädigt sind, die übrigen sind in der Tradition getrübt, lassen sich aber noch mit Sicherheit erkennen. Die ursprüngliche Composition war folgende:

ΓΥΝΗ ΑΟΙΔΟΣ.

I. *Δέσποιν', ἃ Γολγώς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλασας* 100
Αἰπεινάν τ' Ἔρυκα, χρυσῷ παίζοισ' Ἀφροδίτα,
Οἷόν τοι τὸν Ἄδωνιν ἀπ' ἀενάω Ἀχέροντος
Μηνὶ δυωδεκάτῳ μαλακαίποδες ἄγαγον Ὧραι.
Βάρδισται μακάρων Ὧραι φίλαι, ἀλλὰ ποθειναί
Ἔρχονται πάντεσσι βροτοῖς αἰεί τι φορεῦσαι. 105

II. *Κύπρι Διωναία, τὺ μὲν ἀθανάταν ἀπὸ θνατᾶς,*
Ἀνθρώπων ὡς μῦθος, ἐποίησας Βερενίκαν,
Ἀμβροσίαν ἐς στῆθος ἀποστάξασα γυναικός·
Τὶν δὲ χαριζομένα, πολυώνυμε καὶ πολύναε,
Ἁ Βερενικεία θυγάτηρ Ἑλένᾳ εἰκυῖα 110
Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν.

---

ungeachtet ist dies keine Symmetrie; auch möchte ich bezweifeln, dass Vergil verschlungene palinodische Perioden gebraucht habe.

*) S. die Litteratur bei Fritzsche-Hiller Theokrits Ged.[3] Id. 1, besonders hervorzuheben ist Bücheler, Jahrb. f. cl. Phil. 1860, S. 359.

III. Πὰρ μὲν ὀπώρα κεῖται, ὅσα δρυὸς ἄκρα φέρονται,
Πὰρ δ' ἁπαλοὶ κᾶποι πεφυλαγμένοι ἐν ταλαρίσκοις
Ἀργυρέοις, Συρίω δὲ μύρω χρύσει' ἀλάβαστρα.
Εἴδατά θ' ὅσσα γυναῖκες ἐπὶ πλαθάνῳ πονέονται, 115
Ἄνθεα μίσγοισαι λευκῷ παντοῖ' ἅμ' ἀλεύρῳ,
Πάντ' αὐτῷ πετεηνὰ καὶ ἑρπετὰ τεῖδε πάρεστιν.

IV. Χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῷ βρίθοντες ἀνήθῳ
Δέδμανθ'· οἱ δέ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἔρωτες, 120
Οἷοι ἀηδονιδῆες ἀεξομένων ἐπὶ δένδρων
Πωτῶνται πτερύγων πειρώμενοι ὄζον ἀπ' ὄζω.
Ὦ ἔβενος, ὢ χρυσός, ὢ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος
Αἰετὼ οἰνοχόον Κρονίδᾳ Διῒ παῖδα φέροντες.

V. Πορφύρεοι δὲ τάπητες ἄνω, μαλακώτεροι ὕπνω, 125
Ἁ Μιλατὶς ἐρεῖ χὠ τὰν Σαμίαν κάτα βόσκων,
Ἔστρωται κλίνα τῷ Ἀδώνιδι τῷ καλῷ ἁμά·
Τὰν μὲν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ ῥοδόπαχυς Ἄδωνις,
Ὀκτωκαιδεκέτης ἢ ἐννεακαίδεχ' ὁ γαμβρός·
Οὐ κεντεῖ τὸ φίλημ', ἔτι οἱ πέρι χείλεα πυῤῥά. 130

VI. Νῦν μὰν Κύπρις ἔχοισα τὸν αὐτᾶς χαιρέτω ἄνδρα·
Ἀῶθεν δ' ἄμμες νιν ἅμα δρόσῳ ἀθρόαι ἔξω
Οἰσεῦμες ποτὶ κύματ' ἐπ' ἀϊόνι πτύοντα,
Λύσασαι δὲ κόμαν καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπον ἀνεῖσαι
Στήθεσι φαινομένοις λιγυρᾶς ἀρξώμεθ' ἀοιδᾶς. 135
. . . .

VII. Ἕρπεις, ὦ φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐνθάδε κεἰς Ἀχέροντα
Ἡμιθέων, ὡς φαντί, μονώτατος· οὔτ' Ἀγαμέμνων
Τοῦτ' ἔπαθ', οὔτ' Αἴας ὁ μέγας βαρυμάνιος ἥρως,
Οὔθ' Ἕκτωρ Ἑκάβας ὁ γεραίτερος εἴκατι παίδων.
Ἵλαθι νῦν, φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐς νέωτ' εὐθυμήσαις.
Καὶ νῦν ἦνθες, Ἄδωνι, καὶ ὄκκ' ἀφίκῃ, φίλος ἥξεις.

Zunächst haben wir V. 140—142 ausgeworfen:

οὐ Πατροκλῆς, οὐ Πύῤῥος ἀπὸ Τροίας ἐπανελθών,
οὔθ' οἱ ἔτι πρότερον Λαπίθαι καὶ Δευκαλίωνες,
οὐ Πελοπηϊάδαι τε καὶ Ἄργεος ἄκρα Πελασγοί.

Es ist dies eine ungeschickte und das schöne Gedicht durch Ueberladung schändende Tautologie, welche zu den drei vorausgehenden Beispielen noch sechs, sage sechs unpassende hinzufügt und den Eindruck schwächt. Sodann musste in der dritten Strophe ein Vers gestrichen werden, wahrscheinlich 117

ὅσσα τ' ἀπὸ γλυκερῶ μέλιτος τά τ' ἐν ὑγρῷ ἐλαίῳ,

doch verkennen wir nicht, dass auch eine andere Wahl möglich ist. In der sechsten Strophe fehlt ein Vers, wie wir glauben, am Schlusse,

wo wir Zeichen gesetzt haben. — Längere als heptastichische Strophen lassen sich nicht nachweisen. Die meisten Sangparthieen gehören in die Klasse der *μεταβολικά*, wie die von Hephästio p. 75 W. erwähnten vierzehnstrophigen Gedichte Alkmans. Es sind dies uralte Formen des Volkslebens, die in die litterarische Poesie übergegangen sind.

V. Der Hexameter des Nonnos.
Von Prof. Dr. A. Ludwich.

Nach unvergleichlicher Blüthe und um so fühlbarerem Verfall erhob sich die epische Dichtung der Griechen während der langen Zeit ihres allmählichen Absterbens noch zweimal zu regerer Lebensäusserung, beidemal auf dem nämlichen fremden Boden, in Aegypten: zuerst unter dem belebenden Schaffenseifer der noch jugendfrischen Philologie und einige Jahrhunderte später unter dem verknöcherten Formalismus und der strengen Dressur der greisenhaft gewordenen asiatischen Rhetorik. Zwei Afrikaner sind, soviel wir wissen*), in beiden Epochen die Hauptrepräsentanten und Stimmführer dieser Epigonenpoesie gewesen: Kallimachos von Kyrene und Nonnos von Panopolis in Oberägypten. Wie trümmerhaft auch das alexandrinische Epos auf uns gekommen ist, es reicht doch hin, um uns zu lehren, dass die zu staunenswerther Feinheit ausgebildete formale Technik der Nonnianer keineswegs ein Originalproduct ihres eigenen Kunstsinnes ist, sondern in vielen und bedeutsamen Stücken nur die starren Consequenzen darstellt, welche die rhetorisch geschulten Dichter des Nonnischen Kreises aus den mehr oder weniger deutlich hervortretenden Kunstregeln ihrer alexandrinischen Vorfahren aus der Ptolemäerzeit zu ziehen sich vorgesetzt hatten**). Wenn

*) Hermann Orph. p. 690: 'Magno enim et illustri carmine viam praeire debuit is, quem omnes, veluti novum quemdam Homerum, exprimendum sibi ducerent.'

**) Es ist unrichtig, was der russische Staatsrath Ouwaroff in seiner 1817 Goethe gewidmeten, übrigens noch heute lesenswerthen Schrift 'Nonnos von Panopolis der Dichter' S. 4 ausspricht: 'Nonnos, der letzte der Epiker, hauchte einen fremden Geist den epischen Formen ein und hob den Versbau zum höchsten Grad der Künstlichkeit empor.' Weder nach Form noch Inhalt waren die Dionysiaka den damaligen Griechen etwas Fremdes. Allerdings haben erst neuere Untersuchungen in weiterem Umfange erwiesen, in wie hohem Grade Nonnos mit seinen Kunstprincipien in den alexandrinischen Doctrinen der vorchristlichen Zeit wurzelt. Vgl. R. Volkmann Commentationes epicae p. 6. W. Meyer Zur Geschichte des griech

dieser Gesichtspunkt stätig im Auge behalten wird, so kann keinerlei Schaden daraus erwachsen, dass ich mir hier (aus rein äusseren Gründen) die Beschränkung auferlege, den Nonnischen Hexameter allein für sich zu betrachten, auf seine historische Entwickelung aber nicht näher einzugehen. Was an metrischen Eigenthümlichkeiten desselben seit G. Hermanns bahnbrechender Abhandlung über das Alter der Orphischen Argonautika nach und nach, besonders in dem letztvergangenen Jahrzehnt, mit erfreulich wachsender Rührigkeit und zunehmender Umsicht aufgedeckt worden ist, soll — das ist meine Absicht — in gedrängter Kürze dargelegt werden. Alle Details, namentlich alle Ausnahmen der gegebenen Regeln, aufzuführen und jeden einzelnen Anhänger der Schule gleichmässig zu berücksichtigen, verbietet sich demnach von selber*).

Für den epischen Vers bestand von Alters her die Freiheit, in jedem Fusse den Daktylus durch einen Spondeus vertreten lassen zu dürfen. Davon nahm Nonnos nach dem Vorgange einiger älterer Dichter den fünften Fuss grundsätzlich aus, und ihm schlossen sich Musäos, Christodoros, Johannes von Gaza, Paulus Silentiarius u. A. an (nicht Tryphiodoros und Kolluthos): bei ihnen ist infolge dessen der einstmals so beliebte 'versus spondiacus' eine durchaus unzulässige Versform**). Paulus Silentiarius ging in seinen 'Beschreibungen' sogar noch einen Schritt weiter, indem er den Spondeus auch aus dem dritten

---

und des latein. Hexam. (Sitzungsber. der philos.-philol. Classe der bayer. Akademie 1884) S. 1003 u. A.

*) Nur die Nonnos-Litteratur in engerem Sinne werde ich bei jedem einzelnen Punkte möglichst vollständig angeben. Da sie in den allermeisten Fällen auch für die Nachahmer die entscheidenden Gesichtspunkte festgestellt und direct oder indirect näher präcisirt hat, so schien es mir für den gegenwärtigen Zweck genügend, in der Regel nur das, was Nonnos angeht, zu erwähnen. Für Musäos und Christodoros besitzen wir sorgfältige Einzeluntersuchungen von L. Schwabe (De Musaeo Nonni imitatore liber. Tubingae 1876), A. Scheindler (Zeitschr. für die österr. Gymn. 1877 S. 165 bis 181) und Fr. Baumgarten (De Christodoro poeta Thebano. Bonnae 1881). Die Psalmen des Apollinarios (vgl. Fr. Ritter De Apollinarii Laodiceni legibus metricis. Episcopii 1877) lasse ich ebenso wie manches andere Product (z. B. das *γένος Πινδάρου*: s. Rhein. Mus. XXXIV 357 ff.) aus bestimmten Gründen hier absichtlich bei Seite.

**) E. Gerhard Lectiones Apollonianae p. 200 und 203. C. W. Müller De cyclo Graecorum epico p. 147 und meine Dissertation De hexametris poet. Gr. spondiacis p. 14.

Fusse völlig verbannte*). Zeigt sich schon hierin eine starke Einschränkung der gewichtigeren Taktformen**), so tritt dieselbe noch viel entschiedener und auffälliger in der Thatsache hervor, dass die genannten Epiker (ausser Paulus) höchstens zwei Spondeen neben einander, und auch diese nur im zweiten und dritten Fusse, d. h. in der Cäsurstelle, dulden***). So kam es, dass die 32 Versformen, welche durch Wechsel zwischen Daktylus (*d*) und Spondeus (*s*) möglich sind und die in den Homerischen Gedichten alle noch vollzählig vorkommen, von den strengeren Nonnianern auf 9 (von Paulus auf 6) reducirt wurden†), deren Frequenz aus folgender Liste ersichtlich wird:

	Nonnos Dionysiaka					Nonn. Metaph.	Musäos	Paulus Silent.	
	I	II	III	IV	V			S. Soph.	Amb.
dddds	188	272	195	175	225	1294	124	272	79
dsddds	131	153	98	114	151	774	67	294	97
dddsds	81	105	52	65	98	424	44	101	36
dsdsds	48	79	41	28	53	253	19	116	37
sdddds	52	59	28	45	53	524	49	69	21
sddsds	20	25	19	10	25	190	21	24	5
ddsdds	10	12	6	19	13	91	13	—	—
sdsdds	2	4	2	4	2	51	3	—	—
dssdds	2	3	3	3	1	24	3	—	—

*) Vgl. meine Beiträge zur Kritik des Nonnos S. 46.

**) Auch hierauf hat zuerst G. Hermann den Blick hingelenkt (Orph. p. 690. Elem. doctr. metr. p. 334), begnügte sich aber freilich mit der allgemeinen Andeutung: 'Nonnus, seu quisquis alius melioris disciplinae auctor fuit, spondeorum pondus cum dactylorum volubilitate commutavit.'

***) Ausnahmen in meinen Beiträgen S. 43 ff., wo ich auch darauf hingewiesen habe, dass die Regel, welche zuerst von Gerhard Lect. Apoll. p. 200 aufgestellt und vollkommen richtig präcisirt wurde (vgl. Wernicke Tryphiod. p. 39. Struve De exitu versuum in Nonni carm. p. 18. Volkmann Comment. ep. p. 24 und im Philologus XV 317), später oft zu enge gefasst und daher mehrfach gemissbraucht worden ist (vgl. Jahrb. f. Philol. 1878 S. 238 und Aristarchs Homer. Textkritik II 257).

†) Bei Musäos ist zweimal fälschlich die Form *ssddds* statt *sdddds* und *dsddds* überliefert, Vs. 272 und 342, wo auch aus anderen Gründen Verderbung angenommen werden muss. Dass Christodor je einmal *ssddds* (Vs. 72) und *sssdds* (Vs. 145) gewagt habe, hält Baumgarten p. 28 wohl mit Recht für sicher (vgl. p. 23). Tryphiodoros gehört nicht zu den strengen Nonnianern: sein kleines Epos enthält nicht blos die 9 Nonnischen Versformen (*ddddds* 175mal, *dsddds* 153, *sdddds* 86, *dddsds* 74, *dsdsds* 58, *sddsds* 39, *ddsdds* 13, *dssdds* 5, *sdsdds* 4), sondern auch noch 8 andere (*ssddds* 35, *ssdsds* 14, *ddddss* 13, *sdddss* 10, *dsddss* 9, *ssddss* 2,

Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Beschränkungen durch einen natürlichen Entwickelungsprocess veranlasst worden sind, nämlich durch das fortwährend gesteigerte Ueberhandnehmen der daktylischen Sprachelemente in der epischen Poesie der Griechen. Während bei Homer die Summe der Spondeen in den fünf ersten Versfüssen sich in manchen Gesängen noch bis auf 28 Procent erhebt und nur einmal auf das Minimum von 23 Procent sinkt (in der *μάχη παραποτάμιος*), erreicht sie bei Nonnos niemals auch nur dieses Minimum: durchschnittlich hat er sie auf das geringe Mass von 15 bis 16 Procent herabgedrückt*). — Lieblingsplätze des Spondeus sind, wie die obige Liste zeigt**), im Nonnischen Hexameter der zweite und nächstdem der vierte Fuss; auch der erste Fuss verhält sich nicht gerade ablehnend gegen ihn, wohl aber (abgesehen vom fünften) der dritte, wo der Spondeus verhältnissmässig ausserordentlich selten auftritt (14mal unter 534 Fällen im ersten Buch, 19mal unter 712 Fällen im zweiten Buch, 11mal unter 444 Fällen im dritten Buch der Dionysiaka u. s. w.). Dieser Umstand ist wohl zu beachten, weil er für manche der nachfolgenden Bestimmungen die beste Erklärung an die Hand gibt.

Woher kommt denn nun aber das auffallend gesteigerte Ueberhandnehmen des Daktylus im epischen Verse der Griechen? Höchst wahrscheinlich hängt es mit der Abschwächung sehr vieler Silbenwerthe, namentlich der Endsilben, zusammen***): wenigstens stimmt mit dieser Annahme aufs beste die unbestreitbare Thatsache überein, dass solche Endsilben in immer grösseren Mengen für untauglich erachtet worden sind, an jeder beliebigen

sssdds 1, *ssssds* 1). Kolluthos gibt ihm hierin nur wenig nach (*ddddds* 97, *dsddds* 79, *dsdsds* 59, *dddsds* 47, *sdddds* 40, *sddsds* 26, *dssdds* 11, *ddsdds* 10, *sdsdds* 5, dazu *ddddss* 7, *dsddss* 7, *sdddss* 2, *dssdss* 2, *sdssds* 1, *ssdsds* 1): vgl. Jahrb. f. Philol. 1881 S. 122. Die Praxis der früheren Dichter erhellt aus den von mir in Arist. Homer. Textkr. II 317 ff. vorgelegten Tabellen.

*) Vgl. Arist. Hom. Textkr. II 302 ff.

**) Das. S. 329.

***) Das. S. 305 ff. Die bezüglichen Gesetze wurden fast gleichzeitig von Is. Hilberg und Aug. Scheindler gefunden: der erstere hat ausführlich darüber gehandelt in seinem Buche „Das Princip der Silbenwägung und die daraus entspringenden Gesetze der Endsilben in der griechischen Poesie“ (Wien 1879), der letztere in einer inhaltreichen Recension desselben in der Zeitschr. f. österr. Gymn. 1879 S. 412—442. Auf einige ergänzende Arbeiten wird weiter unten aufmerksam gemacht werden.

Stelle des Hexameters eine volle Länge zu repräsentiren. Da nun im episch-daktylischen Verse von Anbeginn die Senkung etwas mehr für sich beanspruchte als die Hebung, so war es ganz natürlich, dass die Endsilben und andere abgeschwächte Sprachelemente mehr und mehr in die Arsen gedrängt und dagegen die Thesen mit Vorliebe durch Kürzen besetzt wurden, welche letzteren ja ohnehin in der griechischen Sprache bedeutend leichter und zahlreicher als gute Längen zu beschaffen waren *). Daher kam es, dass nicht allein vocalisch auslautende kurze Endsilben bei den Späteren für ungeeignet galten, mit üblicher Positionsverlängerung die Thesis eines Spondeus auszufüllen, sondern alsbald auch consonantisch auslautende, — ja dass sich schliesslich die Abneigung gegen solche Thesen sogar auf die langen Endsilben ausdehnte und diese gleichfalls, wenn auch nicht mit der nämlichen Consequenz, aus der Senkung herausdrängte. Wir werden später sehen, dass nicht einmal die Arsen den abgeschwächten Endsilben durchweg einen gern gewährten Zufluchtsort boten. Was Nonnos anbetrifft, so ist die Erkenntniss dieses wichtigen allgemeinen Grundgesetzes bei ihm ebenso wie bei den übrigen Epikern erst schrittweise auf dem Wege verschiedener Einzelbeobachtungen angebahnt worden. Es fand sich, dass der Spondeus, den Nonnos bekanntlich im fünften Fusse überhaupt vermeidet, bei ihm im vierten Fusse niemals mit einem Wortende schliesst**), es sei denn in Fällen, die kaum mitzählen dürfen, wie *καὶ νηοὺς ἐτέλεσσε θεῶν, καὶ δώματα φωτῶν* D. 5, 62 oder *πρώτῳ ἀεθλητῆρι· τίθει δ' εἰς μέσσον ἀείρας* 37, 549 oder *πένθος ἔχων φιλότεκνον ἐμοὺς μὴ κτεῖνε φονῆας* 5, 443 (unerlaubt hingegen ist z. B. *ἦχι φυγὰς μερόπων μετανάστης ᾤκεεν ἀνήρ* Met. *Δ* 63, wo jetzt richtig *μετανάστιος* gelesen wird; desgleichen D. 11, 504 *ἄγγελον ἀμητοῖο, δέμας δὲ σφίγγετο κούρῃ*, wie im cod. Laur. steht statt des ursprünglichen *δ' ἐσφίγγετο*). Man erkannte weiter, dass der Spondeus des zweiten Fusses so wenig wie der des dritten aus einem zweisilbigen oder aus zwei einsilbigen Wörtern bestehen darf***): also heisst es *Δ* 244 *ἔρχεο σὸν ποτὶ δῶμα, τεὸς πάις ἐστὶν ἀπήμων* und 20, 203 *αἰδέομαι καλέων σε ποτὶ κλόνον,*

---

*) Bekker Homer. Blätter I 138.

**) Gerhard p. 148 und 203. H. Tiedke Quaestionum Nonn. specimen (Berlin 1873) p. 28ff

***) Wernicke Tryph. p. 38f. Tiedke Qu. Nonn. p. 13f.

ὅττι γυναῖκες, nicht etwa *πρὸς*, obschon Nonnos dieses *ποτί* sonst geflissentlich verschmäht*). Leichte mit muta cum liquida beginnende Wörtchen wurden, ausgenommen ein paar ganz vereinzelte Beispiele, als unfähig befunden, eine vorangehende vocalisch auslautende kurze Endsilbe für die Senkung eines Spondeus lang zu machen**). Schliesslich ergab sich dann, dass alle diese einzelnen Bestimmungen unter das allgemeine Endsilbenverwendungsgesetz der Nonnianer fallen, wonach es, abgesehen vom sechsten Fusse, nur noch im ersten, sonst in keinem anderen, frei steht, irgend eine beliebige Schlusssilbe als Thesis des Spondeus zu gebrauchen, und selbst im ersten Fusse nicht ohne weiteres; denn die betreffende Silbe muss, falls sie kurz ist, consonantischen Auslaut haben; Verlängerung vocalisch auslautender kurzer Endsilben in der Thesis findet bei den Nonnianern überhaupt nicht statt***). Monosyllaba unterwerfen sich diesem Gesetze ebenfalls†).

Wer diese ängstliche Zurückhaltung der Nonnianer gegen Längungen kurzer Endsilben mit dem viel freieren Gebrauche der älteren Epiker vergleicht, wer damit die allmählich fortschreitende sichtliche Abnahme des Spondeus im epischen Verse zusammenhält und endlich auf nahe liegende analoge Erscheinungen in anderen Sprachen hinüberblickt, wird sich schwerlich der Ueberzeugung verschliessen, dass im Laufe der Zeit die griechischen Silbenwerthe wenigstens im Ausgange der Wörter theilweise in der That an Gewicht verloren haben müssen. Neben diesem einen Resultate tritt meiner Ansicht nach ein zweites nicht minder offen zu Tage: dass nämlich die Ansprüche der Arsis einerseits und die der Thesis andrerseits sich im Nonnischen Hexameter mit nichten wie 2:2 verhalten, sondern die der letzteren entschieden höhere sind als die der ersteren.

*) Wernicke a. a. O. Bekker Hom. Bl. I 198.

**) Beiträge z. Kritik des Nonn. S. 12 f.

***) Hilberg S. 96 und 168 ff. Scheindler Recens. S. 421 und 439. Ausnahmen sind äusserst selten: 33, 32 *οὐκέτι δ', ὡς τὸ πρόσθε, τεαὶ γελόωσιν ὀπωπαί*, auffälliger *Α* 201 *Ἰσραὴλ σὺ πέλεις βασιλεύς, σὺ Χριστὸς ὑπάρχεις*, u. a.

†) Näheres hierüber im Rhein. Mus. XXXV S. 506 ff. und namentlich in Scheindlers erwähnter Recension S. 414. 422. 424. Gegen den gewöhnlichen Gebrauch verstossen z. B. die Verse *Λωγασίδην θ' ὃς μοῦνος, ἐπεὶ σοφὸς ἔσκε μαχήτης* 36, 282. *καὶ ναέταις πρὶν πάσχα μολεῖν πρὶν βωμὸν ἀνάψαι* *Ν* 1 und wenige andere.

Mehr als für irgend einen anderen Epiker gilt für einen Nonnianer der Satz: jede Thesislänge gibt auch eine richtige Arsislänge ab, aber nicht umgekehrt. Scheint damit die Verschiedenheit der Längen innerhalb des Nonnischen Verses erwiesen, so erhebt sich drittens die weit schwieriger zu beantwortende Frage, ob die einzelnen Arsen unter sich verschiedene oder ganz gleiche Längen brauchen und ebenso wiederum die einzelnen Thesen unter sich. Jeder, der auch nur die dem ersten Fusse von Alters her eingeräumte und selbst von Nonnos, wie eben gezeigt wurde, noch deutlich respectirte Ausnahmestellung in Anschlag bringt, wird principiell geneigt sein, sich für die erstere Alternative zu entscheiden, also Verschiedenheit der Bedürfnisse und der Längen anzunehmen; immerhin aber muss zugegeben werden, dass es doch nicht ganz unbedenklich ist, aus der verschiedenen Stellung gewisser Silbengruppen innerhalb des Nonnischen Hexameters jedesmal auf verschiedenen Silbenwerth und verschiedene Ansprüche der einzelnen Versstellen zurückzuschliessen, — und zwar aus dem einfachen Grunde, weil diese Stellung in manchen Fällen gar leicht lediglich durch die Forderungen der Cäsur und der übrigen von rein rhythmischen (nicht metrisch-prosodischen) Grundsätzen abhängigen Verseinschnitte bedingt sein könnte*). Ehe ich daher jene oben begonnene Darlegung der metrisch-prosodischen Erscheinungen weiter verfolge, wird es nothwendig sein, erst diese vom Rhythmus dictirten Verseinschnitte einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Von Anbeginn hat, soviel wir zu erkennen vermögen, im griechischen Epos durchschnittlich die weibliche (trochäische) Cäsur den ersten Rang behauptet, nicht, wie Manche glaubten, die männliche (penthemimeres). Da nun jene im Hexameter der Nonnianer noch sehr beträchtlich gegen früher an Uebergewicht zugenommen hat**), so lag allerdings der Gedanke nahe genug, auf diesen rhythmischen Grund die bereits hervorgehobene, äusserst sparsame Verwendung des Spondeus im dritten Fusse in erster Linie zurückzuführen. Nichts desto weniger geht dies nicht wohl an, weil bei den Nonnianern im dritten Fusse die

*) Vgl. Baumgarten p. 35 ff. W. Meyer S. 1007 f.

**) Auf das erhebliche Zurücktreten der männlichen Cäsuren bei den Nonnianern wies zuerst Hermann Orph. p. 691 und 696 hin. Vgl. ferner Volkmann Commentat. ep. p. 10. Tiedke Qu. Nonn. p. 2.

Anzahl der männlichen Cäsuren eine viel grössere ist als die der Spondeen, beide demnach in einem viel zu entschiedenen Missverhältnisse zu einander stehen, als dass jener Erklärungsgrund richtig sein könnte. Im ersten Buche der Dionysiaka finden sich immer noch 102 männliche neben 432 weiblichen Cäsuren, hingegen nur 14 dritte Spondeen, im zweiten Buche 126 männliche neben 586 weiblichen Einschnitten, doch nur 19 dritte Spondeen, in dem Epyllion des Musäos 67 männliche neben 276 weiblichen Einschnitten, aber nur 19 dritte Spondeen, in der Ekphrasis des Christodoros 109 männliche neben 307 weiblichen Cäsuren, jedoch nur 25 dritte Spondeen, u. s. w. Dies mahnt zur Vorsicht bei der Beurtheilung der rhythmischen Einflüsse im Nonnischen Versbau*). — Uebrigens galt es in diesem Dichterkreise als streng verpönt, einen Hexameter ohne Cäsur im dritten Fusse zu bilden, was mehrere der älteren Epiker hie und da gewagt hatten**). Hieraus folgt, dass die Nonnianer als nothwendigen Verseinschnitt (Cäsur) ausschliesslich den des dritten Fusses anerkannten: alle übrigen sind nur accidentieller Natur (Diäresen), trotzdem auch sie unter Umständen recht strengen Kunstregeln unterliegen. Ich werde diese Einschnitte im Folgenden mit den Namen Arsisdiärese (hinter der Hebung), trochäische Diärese (nach der ersten daktylischen Senkung) und podische Diärese (am Ende eines Fusses) von einander unterscheiden.

Im Allgemeinen liebt der Nonnische Vers es nicht, dass die Hemistichien durch Nebeneinschnitte gar zu sehr zersplittert werden. Er bevorzugt infolge dessen Wörter von grösserem Umfange und meidet nach Möglichkeit jede Anhäufung von Monosyllaben oder anderen kurzen Wörtern***). Als geradezu unerträglich wurde von jeher die trochäische Diärese des vierten Fusses empfunden†), weshalb denn auch die Non-

---

*) Volkmann Comm. ep. p. 16: „Sed ut breviter dicam, profecti sunt [frequentes dactyli] ex ipsis caesurae legibus, quas Nonnus sibi imposuit". — Der vierte Spondeus ist häufig genug bei Nonnos, noch häufiger die sogen. „bukolische Cäsur": warum fallen beide niemals zusammen? Eine befriedigende Antwort hierauf gibt wohl ohne Zweifel weit eher die Quantitäts- als die Cäsurenlehre.

**) Gerhard Lect. Apoll. p. 199. Tiedke Qu. Nonn. p. 3.

***) Beiträge z. Kritik d. Nonn. S. 37. Scheindler Zeitschr. f. öst. Gym. 1877 S. 167. W. Meyer S. 1007.

†) Hermann Orph. p. 696. Volkmann Comm. ep. p. 11.

nianer Wortende an dieser Stelle des Daktylus nur unter mildernden Umständen*) bisweilen zuliessen (Mus. 213 *καί μιν ὀπιπεύων, οὐκ ὀψὲ δύοντα Βοώτην* nach Homer Od. ε 272 *Πληιάδας τ' ἐσορῶντι καὶ ὀψὲ δύοντα Βοώτην.* Tryph. 54 *ἀλκὴν πατρὸς ἔφαινε, νέος περ ἐὼν πολεμιστής* nach Homer Il. κ 549 *μιμνάζειν παρὰ νηυσί, γέρων περ ἐὼν πολεμιστής*) oder doch so wenig wie möglich fühlbar zu machen suchten**): Nonn. D. 1, 57 *ἀστεμφὴς ἀδίαντος· ἰδὼν δέ μιν ἤ τάχα φαίης.* 475 *δώσω σοὶ τόδε δῶρον· ἐγὼ δ' ἐς Ὄλυμπον ὁδεύσω.* 2, 40 *ἠιόνες, σείοντο μυχοί, καὶ ὀλίσθανον ἀκταί.* Präposition und Conjunction***) lehnen sich hier an das folgende Wort ebenso eng an wie dort die Enklitika an das vorhergehende†): von einer eigentlichen Diärese kann also weder in diesen noch in allen ähnlichen Fällen etwas gespürt werden. — Unter den noch übrig bleibenden drei trochäischen Diäresen macht sich nur bei der des zweiten Fusses deutlich ein gewisses Masshalten und eine etwas gesteigerte Vorsicht bemerkbar††). Der Trochäus wird hier sehr ungern durch ein mehr als zweisilbiges Wort gebildet, gleichviel ob dasselbe spondeisch oder daktylisch beginnt, ein Proparoxytonon†††) (*χαιτήεντα λέοντα* — 2, 655) oder ein anders betontes Wort ist*†) (*τοξευτῆρος Ἔρωτος* — 5, 139. *ἠὲ περισσὸν ἔχοιεν* — *K* 38). Auch pflegt auf diese zweite trochäische Diärese nicht häufig ein iambisches Wort (mit männlicher Cäsur) zu folgen, wenigstens geht ihm dann gewöhnlich ein eng anschliessendes

---

*) Dazu rechnen diese Dichter, was hier ein für allemal bemerkt sein mag, ausser der directen Entlehnung namentlich die rhetorische Figur der Anaphora.

**) Tiedke Qu. Nonn. p. 39. Vgl. Rhein. Mus. XXXV 510.

***) Anders als *καὶ* hat die Conjunction *δὲ* bekanntlich einen viel stärkeren Zug zu dem vorangehenden als zu dem nachfolgenden Worte; daher schrieb Nonnos 6, 366 sicherlich *οὔπω μῦθος ἔληγε, φόβος δ' ἐβιήσατο φωνήν*, aber nicht (wie der cod. Laur. hat) *δὲ βιήσατο* Hermann Orph. p. 696. Tiedke a. a. O.

†) Die Regel „encliticorum disiunctio nunquam toleranda" (Gerhard Lect. Apoll. p. 137) hat allgemeine Giltigkeit, erstreckt sich aber nicht auf selbständig betonte Bisyllaba, wie 1, 118 *ἀλλὰ πόθεν μεθέπεις* ‖ *τινὰ παρθένον*; — zeigt.

††) Volkmann Comm. ep. p. 11. Offenbar steht diese Erscheinung unter dem Einflusse derselben Motive, welche die trochäische Diärese aus dem vierten Fusse verbannten.

†††) Fleckeisens Jahrb. 1874 S. 453 ff.

*†) W. Meyer S. 980 u. 1004.

trochäisches Wort voran oder zwei Monosyllaba, die dessen Stelle vertreten*) (*μισθὸν ἔχοις, ἀμφὶ λίθῳ, καὶ σὺ φίλη* u. dgl.).

Eine Arsisdiärese verträgt principiell jeder der sechs Versfüsse, aber nicht in gleicher Ausdehnung, am wenigsten der sechste**), wo Nonnos dann *δέ, γάρ, μέν* oder nach älteren Mustern ein kräftiges Nomen folgen lässt (*ὡς Σάτυρος δέ, οὐ δύναμαι γάρ, μητίετα Ζεύς, οὐρανίη φλόξ*), auffälligerweise jedoch kein Enklitikon (von der Nonnischen Regel abweichend schliesst z. B. Musäos 76 mit *νέην ἰδανήν θ' ἁπαλήν τε*, Paulus Sil. Amb. 150 mit *ἀλλὰ τὸ μέν που*). Kolluthos hat diese letzte Diärese ganz und gar vermieden.

Die podische Diärese nach daktylischem Takt (auf den spondeischen komme ich später zurück) ist nur in einem einzigen Falle grundsätzlich ausgeschlossen, nämlich in der Mitte des Hexameters, und hier nach altem, wohlbegründetem Kunstgesetz, da diese Diärese den Vers unerträglich in zwei gleiche Hälften zerhacken würde. Vereinzelte Beispiele, wie *Βάκχου διςσοτόκοιο, ‖ τὸν | ἐκ πορὸς ὑγρὸν ἀείρας* 1, 4 oder *ποικίλον εἶδος ἔχων, ‖ ὅτι | ποικίλον ὕμνον ἀράσσω* 1, 15 können nicht als eigentliche Ausnahmen gerechnet werden***), lehren vielmehr, was auch im Uebrigen von grosser Wichtigkeit ist, dass nicht jeder beliebige Wortschluss zugleich eine fühlbare Diärese schafft.

Eben deshalb ist die Interpunction für die richtige Beurtheilung der Diäresen durchaus nicht ganz gleichgültig. Damit man sich schnell über die Interpunctionsstellen innerhalb des heroischen Verses orientire, lege ich folgende summarische Frequenzliste vor:

Homer†) Ilias *α* (611 Verse)

1 | ⏑ ⏑ ‖ 2 | ⏑ | ⏑ ¦ 3 ¦ ⏑ | ⏑ ¦ 4 ¦ ⏑ | ⏑ ‖ 5 | ⏑ | ⏑ ‖ 6 | ⏑ |

3 11 43 52 3 1 86 65 · 28 · 78 1 1 1 · 425

Homer Ilias *ω* (804 Verse)

1 | ⏑ | ⏑ | 2 ¦ ⏑ | ⏑ ‖ 3 | ⏑ | ⏑ ‖ 4 | ⏑ | ⏑ ‖ 5 | ⏑ | ⏑ ‖ 6 | ⏑ |

11 18 61 49 4 · 97 101 · 38 · 129 · 1 · · 551

*) Tiedke Hermes XIII 64. Meyer S. 980 u. 1004.

**) J. Th. Struve De exitu versuum in Nonni carminibus (Königsberg 1834) und besonders E. Plew in Fleckeisens Jahrb. 1867 S. 847 ff.

***) Ebensowenig *οὐ βοΐ χερσαίῳ ‖ τύπον | εἴκελον εἰνάλιος βοῦς* 1, 100 oder *μέλλεν ἔτι κρατέειν ‖ Διὸς | ἔντεα* — 1, 363: s. Tiedke Qu. Nonn. p. 38.

†) Nach Bekkers erster Ausgabe. Vgl. Gerhard Lect. Apoll. p. 207 ff. Hartel Hom. Stud.² S. 94.

Homer Odyssee α (444 Verse)

1 — | ∪ | ∪ ‖ 2 — | ∪ | ∪ ‖ 3 — | ∪ | ∪ ‖ 4 — | ∪ | ∪ ‖ 5 — | ∪ | ∪ ‖ 6 — | ⏓ |

4 20 36 26 4 2 40 53 · 11 · 49 · 1 · 1 306

Nonnos*) Dionys. I (534 Verse)

1 — | ∪ | ∪ ‖ 2 — | ∪ | ∪ ‖ 3 — | ∪ | ∪ ‖ 4 — | ∪ | ∪ ‖ 5 — | ∪ | ∪ ‖ 6 — | ⏓ |

1 10 16 24 · · 11 87 2 2 · 72 3 · 3 · 236

Musäos**) (343 Verse)

1 — | ∪ | ∪ ‖ 2 — | ∪ | ∪ ‖ 3 | ∪ | ∪ ‖ 4 — | ∪ | ∪ ‖ 5 | ∪ | ∪ ‖ 6 — | ⏓ |

· 7 8 7 2 · 14 49 5 1 · 29 1 · · · 259

Paulus Silent.***) S. Sophia I (277 Verse)

1 — | ∪ | ∪ ‖ 2 — | ∪ | ∪ ‖ 3 — | ∪ | ∪ ‖ 4 — | ∪ | ∪ ‖ 5 — | ∪ | ∪ ‖ 6 — | ⏓ |

1 8 21 19 · · 1 50 · 7 · 47 · 2 4 · 178

Weist die Liste auch bisweilen Interpunction hinter dem dritten Fusse nach, so wird man bei näherer Prüfung der in Betracht kommenden Stellen (z. B. Nonn. D. 1, 132 *ἅρπαγι καὶ πλωτῆρι καί, ὡς δοκέω, παρακοίτῃ*. 447 *αὐτῇ ὁμοῦ σύριγγι καί, ἢν ἐθέλῃς, ἅμα ποίμνῃ*. Mus. 123 *ξεῖνε, τί μαργαίνεις; τί με, δύσμορε, παρθένον ἕλκεις;*) leicht empfinden, wie wenig in einzelnen Fällen unsere heutige Art zu interpungiren den Intentionen der Alten entsprechen mag (dasselbe gilt u. a. von Paul. Sil. S. Soph. 1, 18 *εἴξατέ μοι Ῥώμης Καπετωλίδες, εἴξατε, φῆμαι*. 180 *ἴομεν, ἐν τεμένεσσι θεὸν δ' ὑμνήσατε, μύσται*). Bringt man solche Stellen in Abzug, so bleibt immer noch genug des Lehrreichen in dieser Liste übrig: sie zeigt unzweideutig, dass kein einziger Einschnitt innerhalb des Verses, so bedeutend er sein mag, auch nur entfernt heranreicht an die Bedeutung des Versendes; dass, obwohl die Haupteinschnitte zugleich auch die Hauptinterpunctionsstellen sind, doch der Wortschluss sich keineswegs unter allen Umständen gleich zur Interpunctionsstelle eignet (man achte z. B. auf den fünften Fuss†)) und dass folglich die

---

*) Nach Köchly. Vgl. Gerhard p. 220. Volkmann Comment. ep. p. 39: 'vitiosa erit [interpunctio] in media secunda et quarta thesi, nec non post secundum, tertium et quintum dactylum. In thesi primi dactyli saltem non est venusta. Et Nonnus quidem has leges accurate observavit'.

**) Nach Dilthey. Vgl. Scheindler Zeitschr. f. öst. Gymn. 1877 S. 169.

***) Nach Gräfe.

†) Nikanor zu Hom. β Od. 77 *οὐδέποτε ὁ εἰκοστὸς χρόνος τοῦ ἡρωικοῦ στιγμὴν ἐπιδέχεται*. Vgl. G. Rauscher De scholl. Homericis ad rem metr. pertinentibus (Argentor. 1886) p. 29.

Verseinschnitte einen sehr verschiedenen Werth haben, den geringsten durchschnittlich wohl diejenigen, welche in nächster Nähe des Versendes oder der Cäsur oder der ungemein bevorzugten „bukolischen“ Diärese gefunden werden*). Dies ist vermuthlich der Grund, warum ein viersilbiges oder noch längeres Wort ungern mit dem zweiten Fusse endigt (*εἰ δὲ Διὸς λάχες αἷμα* oder *δώσω διπλόα δῶρα* klang besser als *ἦ γὰρ ὀΐομαι ἄνδρα* oder *πόλλ' ἐπικάμπυλα κᾶλα*): der Schluss eines längeren Wortes fällt gewichtiger ins Ohr als ein selbständiges daktylisches Wort und würde die Wirkung der gesetzmässigen Cäsur beeinträchtigen**).

Sehr viel kommt nun für den wohllautenden Rhythmus des Hexameters auf glückliche Vertheilung der Diäresen an. Im Allgemeinen, das empfinden ja selbst wir noch, gereicht die wiederholte Aufeinanderfolge gleicher Einschnitte dem Verse nicht zum Vortheil; besser ist es, wenn einige Abwechselung eintritt. Dass aber in dieser Beziehung nicht einmal an einen Nonnos allzu hohe Ansprüche erhoben werden dürfen, beweist seine Behandlung der podischen Diäresen***). Nach folgenden Mustern gebildete Verse:

βουκόλος | αὐχένα | δοῦλον ‖ Ἔρως ἐπεμάστιε | κεστῷ 1, 80
μητέρι | βόστρυχα | ταῦτα ‖ κομίσσατε, | κυκλάδες | αὖραι 1, 133

---

*) Sie sind an den genannten Stellen nicht allzu zahlreich: z. B. wurden einsilbige Wörter jeder Art grundsätzlich aus der dritten und sechsten Arsis verbannt (Rhein. Mus. XXXV 506), meist auch aus der ersten Thesis des dritten Daktylus (das. S. 509) sowie aus der zweiten Thesis des zweiten und vierten Daktylus (S. 511).

**) W. Meyer S. 980. 983. 1004. Es liegt auf der Hand und braucht nach den obigen Darlegungen nicht noch besonders ausgeführt zu werden, dass die Wortgrösse ebenso wie die Wortform für einen Dichter Nonnischer Schule von höchster Wichtigkeit war. Einiges, was ebendahin weist, wird später berührt werden. Vgl. Meyer S. 1007 ff. Ebenso erklärlich ist es, dass durch die festen Gesetze für Material, Aufbau und Gliederung des Hexameters ganze Wortgruppen auf bestimmte Plätze gewiesen wurden. Doch harrt hier noch manche einzelne Thatsache ihrer näheren Aufklärung, z. B. die, warum Kolluthos Amphibrachen (*ἔτικτεν, ἀνεῖσα*) ausschliesslich am Ende der beiden Hemistichien hat (Fleckeisens Jahrb. 1881 S. 120).

***) Vgl. die alte metrische Regel bei Gellius (18, 15): „primos duos pedes, item extremos duos habere singulos posse integras partes orationis medios haut umquam posse, sed constare eos semper ex verbis aut divisis aut mixtis atque confusis“.

ἠέρος | ἄβροχος | ὄρνις ‖ ἐλούσατο | γείτονι | πόντῳ 1, 286
ἄζομαι | αὐχένα | γαῦρον ‖ ἀγήνορος | Ἰαπετοῖο 1, 384

sind bei ihm gar nicht so ungewöhnlich. Auch ein trochäisch getheilter Vers wie dieser

μαζὸν | ὑποκλέπτοντα ‖ λεοντοβότοιο | θεαίνης

klingt, obwohl er drei gleiche Einschnitte hat, dem Ohre eines Nonnianers gut, — man meint, weil die trochäischen Diäresen sich hier auf den ersten, dritten und fünften Fuss d. i. auf die ungeraden Takte beschränken und durch das Dazwischentreten der geraden Takte in gebührender Entfernung von einander gehalten werden. Allein es kommt doch auch mehrfach trochäische Diärese in zwei sich folgenden Versfüssen vor, z. B.

ἄζυγα ταῦρον | ἔχουσα ‖ μετ' αἰθέρα πόντον | ὁδεύει 1, 98

und, wenngleich allerdings selten, sogar in dreien:

νεκρὸν | ἄθαπτον | ἄδακρυν ‖ ὀλωλότα καὶ σὲ | νοήσω 10, 107.

Einem noch weiteren Umsichgreifen dieser Diärese setzte der vierte Fuss, wie wir bereits wissen, ein Hinderniss entgegen. Hält man sich nun diese Erscheinungen gegenwärtig und nimmt noch die folgenden hinzu, welche als Beispiele gehäufter Arsisdiäresen dienen mögen:

καὶ δολόεις | Βορέης ‖ γαμίῃ | δεδονημένον αὔρῃ 1, 69
μὴ πλωτὴν | Κρονίδης ‖ τελέει | χθόνα; μὴ διὰ πόντου 1, 95
ἀλλὰ Θέτις | βυθίη ‖ διερὸν | δρόμον ἡνιοχεύει 1, 99

so wird man leicht die Wahrnehmung machen, dass allen Diäresen gegenüber der erste Halbvers verhältnissmässig grosse Freiheiten geniesst: die Hauptbeschränkungen fallen erst in den zweiten Halbvers*). Hier ist an einer Stelle die trochäische Diärese strenger als sonst irgendwo gemieden worden und hier ist auch die Sphäre für die wichtigsten Gesetze, welche den Arsiseinschnitt betreffen.

Diese Gesetze lauten: 1) Hat ein Hexameter männliche Cäsur, so muss entweder in der Mitte oder am Ende des vierten Fusses eine Diärese folgen**), jedenfalls weil bei der

*) Hermann Elem. doctr. metr. p. 344: „Nam circa finem versus, ut saepe monuimus, cultiorem ac nitidiorem decet numerum esse, remissis iam viribus, et aure finito versu sonum quasi retinente aliquamdiu".

**) Volkmann Comm. ep. p. 8ff. Tiedke Qu. Nonn. p. 2f. W. Meyer S. 992ff. Regelrecht gebaut sind also Verse wie 2, 8 *Κάδμος Ἀγηνορίδης ‖ νόθος αἰπόλος· | ἀπροϊδὴς δέ* oder 2, 66 *οὐδὲ Τυφαονίης ‖ παλάμης | νωμήτορι καρπῷ.*

Theilung durch die Penthemimeres das zweite Hemistichium zu lang erschien, als dass es ohne Hilfspause bequem hätte gesprochen werden können. Diese Unselbständigkeit charakterisirt die männliche Cäsur im Nonnischen Hexameter als blosse Nebencäsur: für sich allein kann sie nicht bestehen; sie braucht nothwendig eine Stütze, deren die weibliche Cäsur nicht bedarf. Ausnahmen von der Regel gibt es nur verschwindend wenige, z. B. *ἡ δὲ πανημερίη ‖ καὶ παννυχίη πέλας ἱστοῦ* 24, 250. *ἠύκομος Μαρίη ‖ καὶ δαινυμένου βασιλῆος* *M* 13. — 2) Im Uebrigen sind in der zweiten Hälfte des Verses zwei oder gar drei unmittelbar nach einander folgende Arsisdiäresen thunlichst zu meiden, und zwar nicht bloss nach männlicher, sondern auch nach weiblicher Cäsur*). Versausgänge wie *λιπὼν πόλον εἰς πόλον ἔστη — σκολιὸν στρατόν· ὧν ὁ μὲν αὐτῶν — ἔχει δρόμον· ἆ μέγα θαῦμα — ἕλικα δρόμον· οὐ γὰρ ἐάσω — καί, ἢν ἐθέλῃς, ἅμα ποίμνῃ — φέρων χάριν· εἰ δέ ποθ' εὕρω — ἀπὸ χθονίων δὲ βελέμνων* dürfen aus den bereits angedeuteten Gründen zwar nicht als directe Verstösse gegen die Regel angesehen werden, legen aber doch, zumal sie ziemlich oft wiederkehren, im Vereine mit einigen wirklichen Ausnahmefällen**) für eine in diesem Punkte etwas laxere Praxis Zeugniss ab. — 3) Verboten ist Arsisdiärese im fünften Fusse nach vorangehender männlicher Cäsur***). Eine Verletzung dieser Regel findet statt in den beiden unter 1. citirten und in sehr wenigen anderen Beispielen, die sich meistens leicht entschuldigen lassen (Mus. 46 *οἱ μὲν ἀφ' Αἱμονίης, οἱ δ' εἰναλίης ἀπὸ Κύπρου.* Joh. Gaz. I 132 *Μουσοτόκος Σοφίη, καὶ μαρμαρέης σέβας ἄλλης*).

Ziehen wir das Resultat der bisherigen rhythmischen Beobachtungen, so ergiebt sich deutlich, dass im Allgemeinen die Verseinschnitte nach langer Endsilbe nicht bloss naturgemäss hinter den trochäisch-daktylischen bedeutend zurückblieben, sondern auch viel strenger behandelt wurden als diese. Ganz besonders tritt dies bei der podischen Diärese hervor. Während, wie wir sahen, der Daktylus sie nach jedem Fusse ausser dem

*) Volkmann Comm. ep. p. 12. Tiedke Qu. Nonn. p. 15 ff. Hermes XIV 225. 229. W. Meyer S. 987 ff.

**) Recht auffällig ist 7, 121 *πέμπτος ἐπευτύνει ‖ Σεμέλῃ | φλογεροὺς | ὑμεναίους.* Tiedke p. 23.

***) Tiedke S. 3. Meyer S. 980. 991. 1005. Der fünften Arsisdiärese geht also weibliche Cäsur voran (Meyer S. 987).

dritten zulässt, verhält sich der Spondeus durchweg äusserst ablehnend gegen sie mit einziger Ausnahme des ersten Taktes*). Diese gänzlich ungleichmässige Haltung der rhythmischen Gesetze gegenüber kurzem und langem Auslaut ist der beste Beweis dafür, dass bei der Beurtheilung des Nonnischen Versbaues nicht die Cäsurenlehre, sondern vielmehr die Quantitätslehre in den Vordergrund zu treten hat.

Dieselbe wurde oben unterbrochen, nachdem festgestellt worden war, dass im Nonnischen Hexameter Endsilben, von welcher Beschaffenheit sie auch immer sein mögen, nur im ersten und letzten Fusse als Thesislängen geduldet werden. Ein Gesetz von so durchgreifender Bedeutung konnte, nachdem es einmal für die Senkung schrittweise aufgespürt war, natürlich nicht verfehlen, auch zu näherer Prüfung der Arsislänge anzuspornen. Es liess sich von vorn herein erwarten, dass diese letztere ebenfalls manches von ihrer früheren Freiheit im Laufe der Zeit eingebüsst haben würde: und so ist es in der That**). Vocalisch auslautende kurze Endsilben pflegen die Nonnianer nicht in der dritten Hebung unmittelbar vor der Penthemimeres zu längen***), ebenso wenig in der sechsten†) oder fünften††) Hebung: zugelassen haben sie solche Längungen theils bei pyrrhichischen Wörtern (*ἀπὸ Φρυγίης, κατὰ πτύγα*) im vierten, seltener im zweiten Fusse, theils bei mehreren einsilbigen Wörtern (*ὅ, τί, δέ, τέ, σέ, μέ*) im vierten, spärlicher im zweiten und nur einigemale im ersten Fusse†††), sonst nirgends*†). Das

---

*) S. oben S. 60.

**) Schon Hermann bemerkte hierüber (Orph. p. 691): „Nonnus ... productiones brevium syllabarum in caesura plane eiecit" (was dann p. 718 auf ein „rarissime admisit" ermässigt wird). Vgl. Gerhard Lect. Apoll. p. 114 (in dem Capitel „de arseos vi").

***) Tiedke Qu. Nonn. p. 4.

†) Plew Jahrb. f. Philol. 1867 S. 849.

††) Mus. 186 — *ἔχω δ' ὄνομα κλυτὸν Ἡρώ* beruht auf Homerischer Reminiscenz (*τ* 183).

†††) Scheindler Wiener Stud. 1880 S. 40 ff. 1881 S. 79 ff. Ztschr. f. öst. Gymn. 1879 S. 427 ff. Vgl. Hilberg Silbenw. S. 96. Wiener Stud. 1880 S. 286 f. Die Partikel *δέ* z. B., die erklärlicherweise keine Stelle in der ersten Arsis hat, kommt auch in der dritten, fünften und sechsten nicht vor.

*†) Wie gewöhnlich sind in directen Entlehnungen oder absichtlichen Reminiscenzen an den Gebrauch älterer Dichter ein paar Ausnahmen zu finden, z. B. 4, 94 *λάθριος Ἠλέκτρην νυμφεύσατο μητίετα Ζεύς* (aus Homer). 36, 106 *τόσσος ἄρα κτύπος ὦρτο θεῶν ἔριδι ξυνιόντων* (= Il. *υ* 66).

Gesetz umfasst natürlich auch die Längungen von anlautender einfacher Liquida: sie beschränken sich fast durchaus auf pyrrhichische Wörter und auf die vierte Arsis*) (*τί χρέος Ἀσωποῖο μετὰ ῥόον Ὠκεανοῖο* 7, 242. *φαιδρὸς ἀερσιλόφοιο περὶ ῥάχιν ἥμενος ἵππου* 3, 185). Vor anlautender einfacher Muta oder gar vor vocalischem Anlaute sind solche Längungen bei den Nonnianern überhaupt nicht statthaft**). — Minder streng hütete man sich vor der Dehnung consonantisch auslautender kurzer Endsilben in der Arsis — vorausgesetzt natürlich, dass consonantischer Anlaut nachfolgte***). Wörter, die ohne solche Dehnung gar nicht in den Vers gingen (*πολιός, δόλιον, ὠκύπορος, ἀγρονόμος, κελαινεφέος, καθαψάμενος*), mochten auch die Nonnianer nicht aufgeben, ebenso wenig die kaum zu umgehenden Pyrrhichien mit vorausgehender oder nachfolgender Kürze (*Κοτύλαιον ἕδος, θυμὸν ἔχον, φύσις πόρε, ὅλον γένος*) und mit nachfolgender Länge (*ῥόον Κρηταῖον, νόον τέρποντες*). Im Uebrigen sorgte man dafür, dass Wörter mit solcher Positionslänge möglichst in den Anfang des Verses kamen†) (*βομβηδὸν κλονέοντος —, Ἀσωπὸν βαρύγουνον —, οἵ τ' εἶχον Καμάριναν —*). Anapästisch gemessene Tribrachen sowie iambisch gemessene Pyrrhichien fallen mit ihrer positionslangen Silbe ungern in den dritten, noch weniger in den fünften Fuss††): daraus folgt, dass 31, 193 *Ζηνὸς ἀκοιμήτοιο καὶ εἰς τρίτατον δρόμον Ἠοῦς* mit Unrecht aus dem überlieferten *τριτάτης* corrigirt worden ist. Kurze consonantisch auslautende Monosyllaba†††) pflegen analog den vocalisch auslautenden wenigstens von der dritten und sechsten

*) Wernicke Tryph. p. 225 f. 274. Scheindler Qu. Nonn. I p. 7 ff. Rzach Studien z. Technik d. nachhom. heroischen Verses (Wiener Sitzungsber. XCV) S. 748 ff.

**) Vgl. Rzach Neue Beiträge z. Technik d. nachhomer. Hexam. (Wiener Sitzungsber. C) S. 321. 328. 334. 346.

***) Fehlerhaft ist die Conjectur *νύμφαι Ἀμαδρυάδες ἱερῆς παρὰ πυθμένα δάφνης* (17, 311), weil eine solche Dehnung bei Nonnos unmöglich ist. Das erkannten bereits Hermann und Gerhard: s. oben S. 69 Anm. **) und ausserdem Scheindler Qu. Nonn. I p. 8. Rzach Neue Beiträge S. 386. 399. 425.

†) Hilberg Silbenw. S. 125 ff.

††) Tiedke Qu. Nonn. p. 4 ff. 26.

†††) Liess das sprachliche Material die Wahl frei zwischen Länge und Kürze, so bevorzugte Nonnos in der Arsis die Länge: hier braucht er regelmässig *εἰς*, nicht *ἐς* (Rhein. Mus. XXXV 499).

Arsis fern gehalten zu werden, theilweise auch von der fünften*). Hier bestätigt sich also wieder die bereits vorhin als richtig erprobte Erfahrung, dass für etwas schwächere Längen die zweite und vierte Arsis im Allgemeinen noch die geeignetsten Zufluchtsstätten, folglich die Bedürfnisse der einzelnen Arsen unter sich mit nichten ganz gleiche sind. — Ueber die Verwendung langer Endsilben in der Hebung braucht nach dem, was oben hinsichtlich der Diäresen bemerkt wurde, nicht mehr gesprochen zu werden**).

Eins tritt in diesen Betonungsregeln unverkennbar in den Vordergrund: das eifrige Bemühen, jeder Wortform ihre natürliche Quantität nach Möglichkeit zu bewahren***), ihr keinen unnöthigen Zwang anzuthun und sie, wo es sein kann, nach ihrem rechtmässigen Silbenwerthe im Verse unterzubringen†). Demgemäss werden Formen wie *πέλω*, *ἐγώ*, *ἐπεί* gewöhnlich als Iamben verwendet, nur ausnahmsweise als Pyrrhichien. Auch bei den eigentlich pyrrhichischen Wörtern überwiegt entschieden die natürliche Messung, obwohl dieselben, wie wir sahen, durch Positionslänge auch zu Iamben werden konnten. Spondeische Wörter, die durch Verkürzung ihrer Endsilben zu Trochäen herabgemindert sind, kommen einzig und allein im ersten Fusse vor, der überhaupt bei Nonnos grössere Freiheiten geniesst als die übrigen. Umgekehrt werden zu Spondeen gelängte Trochäen bekanntlich ebenfalls nur im ersten Fusse angetroffen††). Ein spondeisches Wort erhält seinen regulären Platz entweder in der ersten oder in der letzten Versstelle: hieraus folgt, dass ein solches Wort den Ictus auf der Anfangs-, nicht auf der Endsilbe liebte. Auf der zweiten statt auf der ersten Silbe betonte Spondeen hat sich Nonnos verhältnissmässig

*) Rhein. Mus. XXXV 505f.

**) Lange Monosyllaba sind am häufigsten in den beiden ersten Arsen, seltener in der fünften, am seltensten in der vierten; die sechste und dritte Arsis pflegen ihnen ganz verschlossen zu bleiben (a. a. O. 505).

***) Rhein. Mus. XXXV 511ff. Scheindler Wiener Stud. 1880 S. 45.

†) Es ist daher ganz selbstverständlich, dass ein metrischer Verstoss, wie er in *οἱά περ οὐκ ἐθέλουσα, τοίην δ' ἀνενείκατο φωνήν* liegt, bei dem sorgfältigen Musäos (121) unter keinen Umständen geduldet werden darf: *τοίην* ist aus *τόσην* verschrieben. Die Corruptel in Dion. 34, 47 *Ἄρτεμιν ἀργυρόπεζαν ἠὲ χρύσασπιν Ἀθήνην* ist noch nicht geheilt: s. Köchly. Ueber *ἐκ Νᾰζαρέθ* s. Rhein. Mus. XXXV 498.

††) Vgl. Scheindler Ztschr. f. öst. Gymn. 1879 S. 431f.

recht selten gestattet*), nur ganz ausnahmsweise solche, die erst durch Positionslängung aus Trochäen entstanden sind (Δ 131 *Χριστὸς ὁ σοὶ λαλέων αὐτὸς πέλον* —) oder deren Anfangssilbe nur durch positio debilis lang ist**) (2, 374 *καὶ πέτρην προθέλυμνον* —). Die Hebung fällt bei dieser irregulären Spondeenbetonung in den zweiten, seltener in den dritten, nur bedingungsweise in den fünften, so gut wie nie in den vierten Fuss, so dass 24, 264 die auch sachlich unhaltbare Lesart *καὶ μίτον Ἀγλαΐῃ καινὴ μετέδωκεν ἀνάσσῃ* in *καὶ νήματα δῶκεν ἀ.* gebessert werden musste***). Molossische Wörter (*παπταίνων, φορμίγγων*) hatten von jeher den Versictus zugleich auf der ersten und der letzten Silbe: von diesem Gebrauche ist Nonnos niemals abgewichen†).

Jedes Wort, selbst jeder Laut bewahrt, soweit es angeht, ungeschmälert seine volle Geltung††) und erhält darnach seinen Platz im Verse zugewiesen: metrische Zwangsmassregeln, die gegen dieses Gesetz in schonungsloser Weise verstossen, sind den Nonnianern grundsätzlich zuwider, vor Allem solche, welche die Unterdrückung natürlicher Silbenwerthe in den zur Verwendung kommenden Wörtern zur Folge haben. Daher werden Vocalverschleifungen jeglicher Art gemieden. Krasen sind verpönt†††), desgleichen Synizesen*†): sogar die Contraction erleidet bedeutende Einschränkungen**†). So gehen die Pluralgenetive der ersten Declination nur auf *-άων* (nicht auf *-ῶν* oder

---

*) Scheindler Wiener Stud. 1881 S. 68 ff.

**) Beitr. z. Kritik d. Nonn. S. 9 f.

***) Tiedke Qu. Nonn. p. 9 f.

†) Arist. Hom. Textkr. II 256. Vgl. Hilberg Silbenw. S. 171 ff. und dagegen Scheindler Wiener Stud. 1881 S. 74 f.

††) Im Vorübergehen sei daran erinnert, dass Nonnos auch die Tmesis verschmäht (Lehrs Quaest. ep. p. 283) und hinsichtlich der Anastrophe strengeren Grundsätzen huldigt als mancher seiner Vorgänger (das. 281 ff.).

†††) Lehrs Quaest. ep. p. 259 (*προὔτυψαν* 22, 139 nach Homer, *προὔκυψεν* 4, 431).

*†) Lehrs a. a. O. 257. *Ἡρακλέης* ist als Choriambus zu lesen (p. 262), *χρυσέη* als Anapäst (p. 263. Wernicke Tryph. p. 405). *Π* 166 *Βηθλεὲμ μηλοβότοιο* — muss doch wohl in *Βήθλεμα* gebessert werden.

**†) Lehrs p. 256 ff. H. Seume Rhein. Mus. XXXVII 635. — Wernicke p. 185: „Recentiores epici contractum nomen *παῖς*, de quo exquisita est Hermanni nota in addendis ad Orph. Argon. p. XIV sqq., prorsus respuerunt . . . At inaudita sunt *Ἀτρεΐδης, Πηλεΐδης* ceteraque huiusmodi verba". Vgl. Müller De cyclo ep. p. 143. Ueber *υἱεῖ* s. Beiträge S. 113.

-έων) aus, die Singulargenetive auf -αο (nicht auf -ου oder -εω). Die Dative θάμβεϊ, τείχεϊ, ἄστεϊ u. s. w. werden niemals contrahirt*). Besonders charakteristisch aber ist die rigorose Strenge, mit welcher die Nonnische Schule der Elision entgegentritt**). Nomina, Pronomina und Verba***) werden überhaupt nicht apostrophirt: nur Partikeln sind elisionsfähig, Präpositionen, Conjunctionen (ausser δ', οὐδ', μηδ', ἀλλ', τ', ὅτ', οὔτ', μήτ', ἄρ' nur noch zwei oder drei an vereinzelten, nicht ganz sicheren Stellen) und wenige Adverbia (ποτ', vereinzelt ἔνθ' und οὐκέτ', aber schwerlich ὧδ' Z 138). Diejenigen unter ihnen, welche keine Mora für sich beanspruchen können (δ' und τ'), fallen entweder in einen Arsiseinschnitt (nur nicht gern in den dritten†), resp. sechsten Fuss) oder in die erste, resp. fünfte podische Diärese, dagegen nur in den seltensten Ausnahmefällen in eine trochäische Diärese††) (λῦτο δ' ἀγών 3, 1 ist Homerisch; ebenso ὁ μὲν φυλίης, ὁ δ' ἐλαίης 5, 474 = Od. ε 477). Die durch Elision einsilbig gewordenen pyrrhichischen Wörter liebt Nonnos in die zweite, nicht in die erste, Thesis des Daktylus zu setzen: er befolgt also ganz allgemein die Regel, den Apostroph von der ersten der beiden Kürzen des Daktylus fern zu halten†††). Die wenigen ursprünglich trochäischen Wörter, welche Elision erlitten haben, sind aus bekannten Gründen von der Thesis ausgeschlossen; meist stehen sie in der ersten, seltener in der fünften Arsis. — Apokope wird, so scheint es, von Nonnos nur in Fällen angewandt, wo ältere Vorbilder vorlagen (κάλλιπε, καλλείψω sind Homerisch, ἐνικάτθεο nach dem Homerischen ἐγκάτθεο gebildet). Er sagt ἐθέλω, nie θέλω*†), u. s. w.

Seinem Grundsatze ist Nonnos auch gegenüber der misslichen Verbindung von Muta und Liquida treu geblieben, indem er zwar einerseits die „Attica correptio“ möglichst auf solche Fälle zu beschränken suchte, die nicht wohl anders zu messen

---

*) Nonn. D. 11, 96 πένθει μίξε γέλωτα cod. Laurent.: lies πένθεϊ.

**) Beiträge z. Kritik d. Nonn. S. 16 ff., wo auch die ältere Litteratur über den Gegenstand angeführt ist ausser R. Volkmann Philolog. XV 316 f.

***) Vgl. Meineke ad Moschi idyll. III 125.

†) Tiedke Hermes XV 433 ff.

††) Beiträge zur Kritik d. Nonn. S. 23. Rhein. Mus. XXXV 502 f.

†††) Beiträge S. 26. Rhein. Mus. XXXV 500 f. Die meisten Ausnahmen finden sich im zweiten Fuss. E 92 ἀλλ' ἐπ' ἐκείνην am Ende des Verses ist verdorben aus ἀλλ' ἐπὶ κείνην.

*†) Gerhard Lect. Apoll. p. 91 f. Wernicke p. 215.

waren*), anderseits aber doch auch der „positio debilis“ durch seine schon besprochenen allgemeinen Betonungsgesetze, besonders die für die Endsilben aufgestellten, gewisse ihrer Natur entsprechende Schranken auferlegte. Konnte *ἀμφιπλῆγι*, *εὐκύκλοιο*, *αἰπύδμητον*, *φιλαγρύπνων*, *αὐτόπρεμνον*, *ἀμφιτρῆτες* nicht wohl anders als mit positio debilis für den Hexameter gebraucht werden, so lag es nahe, die längende Kraft der fraglichen Lautverbindungen auch in *ἔπλησε*, *ἔκλινε*, *ἀδμῆτα*, *ὕπνοιο*, *πέπρωτο*, *πετραῖος* regelmässig und unbedingt anzuerkennen, dabei aber doch, namentlich für noch kleinere derartige Wörter, zugleich auf eine geeignete Stütze durch die Arsis sorglich Bedacht zu nehmen. Unter den Thesen standen erklärlicherweise die zweite und vierte noch am ehesten solchen schwachen Positionslängen, wenn es sein musste, zur Verfügung. — Ueber die hiermit in engster Verbindung stehende Frage nach der Behandlung der sogen. „vocales ancipites“ bei Nonnos lässt sich bei dem gegenwärtigen Stande der Untersuchungen**) noch kein abschliessendes Urtheil fällen: nur soviel sieht man deutlich, dass er auch diese in seiner Zeit recht gefährlich gewordene Klippe mit Glück zu umschiffen gewusst hat, indem er sich dafür fast ausschliesslich alte klassische Muster zur Richtschnur nahm***). Niemand wird es also überraschen, bei ihm *Πακτώλιον ὕδωρ* (⏑́ —), *θανατη-*

*) Hermann scheint nur die offenbaren Verstösse gegen die Regel im Auge gehabt zu haben, wenn er (Orph. p. 761) von der Attica correptio behauptete: 'Eam Nonnus ita expulit, ut vix aliqua apud eum inveniri possit eiusmodi correptio'. Dazu bemerkt Lehrs Qu. ep. p. 262: 'Paulo rectius sic dicetur, minime raram, imo crebram esse illam correptionem, sed certis et angustis terminis contineri' —, der dann diese näheren Bestimmungen folgen lässt. Vgl. noch meine Beiträge S. 8 ff., Jahrb. f. Philol. 1874 S. 233 ff., Scheindler Quaest. Nonn. I p. 17 ff. und (über inlautende positio debilis in der Senkung) Hilberg Silbenw. S. 174 ff. Richtig ist, was Hermann Orph. p. 762 sagt: 'Hoc enim genus correptionis, quod est in syllaba finali, admisisse videtur, licet aegre, haec secta', — unrichtig aber der Zusatz p. XXVII: 'Plerumque Nonni sectatores hanc correptionem in fine dactyli habent'. Bei weitem am häufigsten fällt diese Kürze vielmehr in die erste daktylische Senkung.

**) Die für den Accent als Kürzen geltenden Flexionssilben auf *-αι* und *-οι* behandeln Hilberg Silbenw. S. 171 ff. und Scheindler Wiener Stud. 1881 S. 74 f.

***) Meineke ad Theocriti id. II, 3: 'Neglectae verborum mensurae exempla apud hunc poetam sunt rarissima. At manifesto lapsu dixit *ῥυμός* prima brevi Dion. XX 164'. Die Lesart ist falsch: s. Köchly.

φόρον ὕδωρ, ὑποκόλπιον ὕδωρ neben μιμηλὸν ὕδωρ (⏑ –), κωφὸν ὕδωρ, κρύψεν ὕδωρ zu finden, oder ὑσμίνην φλογόεσσαν ἐρητύων Διονύσου (24, 4) neben Σειληνοὺς δὲ γέροντας ἐρήτυον (47, 481)*), oder χρυσείην κροτάφοισιν ἐπικρεμάσας ἀναδέσμην (5, 133) neben ἣν χρύσέῃ**) κληῖδι Διὸς περονήσατο χαλκεύς (37, 672), oder εἴκελος ἠιθέῳ περιδέδρομεν (1, 345) neben γλαυκὶ φυὴν ἰκέλῃ μένεν αὐτόθι (31, 101), oder λεπταλέους πόδας εἶδε καὶ οὐκ ἴδε κύκλα πεδίλων (5, 400), oder Πεισινόῃ δέμας ἶσον ἐίσκετο (4, 72) neben ἔργον ἴσον τελέειν οὐκ ἔσθενεν (Δ 129), oder βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ***) δέ μιν ἔκτανε κούρη (15, 398), oder κορυμβοφόρου Διονύσου neben χειρὸς ἀκεσσιπόνοιο Διωνύσοιο, u. s. w. Meleagros sagt ἵλαθ', ἄναξ, ἵληθι (Anth. Pal. XII 158, 7), Nonnos nur ἵλαθι†).

Consonantenverdoppelung ist nur da als metrische Unterstützung in Anspruch genommen worden, wo die sprachliche Entwickelung sie längst als vollberechtigt anerkannt hatte. Die für die Dehnungen vor verdoppelten inlautenden Liquiden (ἔλλαβε, ἀννέφελος, ἔρρηξε) und vor σσ (ἔσσυτο, δορυσσόος) geltenden Bestimmungen sind im Ganzen dieselben wie für die übrigen Dehnungen††): am liebsten fällt solche Positionslänge in die vierte Arsis, ohne indessen die übrigen ganz zu meiden; von den Thesen öffnen sich ihr nur die zweite und vierte, und selbst diese nur nothgedrungen (z. B. 2, 390 ἄντα Διός· πολλὴ δὲ λαγὼν ἐρρήγνυτο γαίης. 31, 45 ἀλλὰ τόκον Σεμέλης φλογερῶν ἐρρύσατο πυρσῶν). — Zu den Lauten, welche im Epos nach Bedarf für metrisch-euphonische Zwecke verwandt oder fallen gelassen werden durften†††), gehörte von jeher vor Allem das ν (ἐφελκυστικόν): man ist längst dahinter gekommen, dass selbst

*) Tiedke Hermes XV 46.

**) S. oben S. 72 Anm. *†). Ueber ἵδρῦσε s. Wernicke Tryph. p. 105, der im Irrthume sein dürfte. Irrig ist auch, was Struve De exitu etc. p. 17 behauptet: 'quae a φιλ. incipiunt, hanc semper corripiunt'. Vgl. 30, 197 ἐθήμονα φίλατο ῥοιήν. Δ 155 φιλοπάτωρ δ' ἀγόρευεν —.

***) Hermann Orph. p. 818 f. Lehrs Qu. ep. p. 272.

†) M. Neumann De imperativi apud epicos gr., tragicos, Aristoph. formis (Königsberg 1885) p. 5. Ueber die Wörter auf -υς und -ις s. Rzach Neue Beiträge S. 348 ff., wo auch andere hierher gehörige Quantitätserscheinungen besprochen sind.

††) Scheindler Qu. Nonn. I p. 9 ff. Rzach Studien S. 811 ff. 863 ff.

†††) Man denke an ἐκεῖνος κεῖνος, ἐμέ μέ, ἔναιε ναῖε, ἔειπον εἶπον, ἐνί ἐν, εἰν ἐν u. dgl.

dieses bequemen Mittels Nonnos sich lange nicht mit der bei anderen Dichtern herrschenden Ungezwungenheit bedient hat. Am Ende des Verses braucht er es nie (d. h. er meidet hier jede Wortform, die es haben könnte oder müsste*)), ebensowenig in der Thesis des Spondeus**): nur einigemal in der Arsis — und zwar wiederum des zweiten, resp. vierten Fusses — hat er jenes *ν* als metrische Stütze in Anspruch genommen***), z. B. 29, 78 *οὐδὲ λάθεν Διόνυσον* —. 5, 521 *μηδὲ λίπῃς ἑτέροισι κυσὶν μέλπηθρα γενέσθαι.*

Wie schon aus dem eben Gesagten hervorgeht, hat Nonnos den Hexameterschluss gleichfalls mit grösserer Strenge behandelt als die meisten seiner Vorgänger. Zwar haben auch diese hier *αἰεί* lieber gesehen als *αἰέν*, *εἶναι* lieber als *ἔμμεν*†), aber sehr viel ausgeprägter und entschiedener als bei irgend einem von ihnen tritt doch bei den Anhängern der Nonnischen Schule die Abneigung gegen trochäische Schlusswörter zu Tage††). Formen wie *πέπλα*, *δεσμά*, *θύρσα*, deren sich Nonnos massenhaft mitten im Verse bedient, lauten bei ihm am Ende desselben *πέπλους*, *δεσμούς*, *θύρσους*†††). Trochäen auf *-α*, *-αν*, *-ος*, *-ον*, *-ις*, *-υς* u. s. w.*†) sind ungemein spärlich vertreten (*μέγα θαῦμα* 2, 226 u. ö. ist Homerisch, desgleichen *καὶ αὐτός*, *ἔνθα καὶ ἔνθα* u. a.). Zwei- oder mehrsilbige Verbalformen mit trochäischem Ausgange**†) schliessen den Vers ebenso wenig wie einsilbige***†). Dass schwache Monosyllaba nur in strengster Auswahl (enklitische gar nicht) und in geringer Zahl zugelassen sind, ist schon bemerkt worden. Noch am wenigsten anstössig erachtete die Schule im Versschluss drei- und mehrsilbige Wörter mit kurzer Endung†*), weil solche längere Wörter an sich mehr Gewicht haben als kurze.

---

*) Wernicke Tryph. p. 66.

**) Ders. S. 241. Vgl. Gerhard Lect. Apoll. p. 154 ff.

***) Scheindler Qu. Nonn. I. p. 67 ff.

†) Hermann Orph. p. IX. Bekker Hom. Bl. I 30.

††) Wernicke Tryph. p. 164 über die Seltenheit trochäischer Schlusswörter. Im Allgemeinen vgl. Struve's schon citirtes Programm und Volkmann Comment. ep. p. 26 ff. Die einsilbigen Wörter behandelt Plew a. a. O.

†††) Bekker Hom. Bl. I 159.

*†) Beiträge S. 73 ff. 60. 71 ff.

**†) Die Participia natürlich nicht mit eingerechnet.

***†) Vgl. noch Seume Rhein. Mus. XXXVII 633 ff.

†*) W. Meyer S. 1011.

Dem Hiatus fing man frühzeitig an engere Schranken zu ziehen als die Homerischen sind: aber auch in diesem Punkte dürfte Nonnos — trotz seiner ausgesprochenen Scheu vor Elisionen — alle früheren Epiker weit übertroffen haben.*) Am anstössigsten war wohl immer das Zusammenstossen von auslautendem und anlautendem kurzem Vocal (in der trochäischen Cäsur oder Diärese) gewesen: Nonnos meidet es ganz (der Vers *T* 13 *κοίρανον ἠσπάζοντο ἑῇ ψευδήμονι κλήσει* ist aus mehr als einem Grunde verdächtig, hingegen *K* 40 *ἀλλά ἑ θήσει.* 5, 299 *ἀλλά οἱ οὐ χραίσμησε* u. dgl. Homerisch) und lässt solche Kürze auch nicht zu, wenn darauf in der Arsis vocalischer Anlaut folgt (*πρὸ ἄστεος* 34, 274. *ἀλλ' ὅτε οἱ σχεδὸν ἦλθον* *Δ* 186 u. a. nahm er aus Homer). Ein Diphthong oder langer auslautender Vocal pflegte vor vocalischem Anlaut verkürzt zu werden und eben dadurch eine Ausnahmestellung gegenüber den Hiatusgesetzen zu erwerben: bei Nonnos ist dieses Vorrecht ziemlich beschränkt; in der trochäischen Diärese räumt er es allein dem ersten und bedingungsweise dem fünften Fusse ein**) (nur *καὶ* behält grössere Freiheit), in der podischen Diärese häufig dem ersten und vierten, seltener dem fünften Fusse, fast nie dem zweiten und dritten***) (*καὶ* auch hier ausgenommen, z. B. in der Homerischen Formel *ἔνθα καὶ ἔνθα*). Dass ein derartiger Auslaut irgendwo vor einem anderen Vocale lang bleibe, sei es in der Arsis oder in der Thesis, gestatten die Nonnianer nur unter besonderen Bedingungen†) (*Ζεῦ ἄνα, ὦ ἄνα, εὖ εἰδώς* u. dgl. entlehnte Nonnos den Homerischen Gedichten; in der Thesis finden sich bei ihm nur zwei, und zwar gleichfalls Homerische, Beispiele: 35, 334 *εἰ μή οἱ κατένευσε* —. *Γ* 14 *εἰ μή οἱ συνάεθλος* —).

Es erübrigt noch eine Eigenthümlichkeit des Nonnischen Versbaues zu besprechen, und zwar eine der merkwürdigsten, da

---

*) Hermann Orph. p. 691 und 751 ff. Gerhard Lect. Apoll. p. 159 und 203 ff. Wernicke Tryph. p. 481 ff. Lehrs Quaest. ep. p. 264 ff. Volkmann Comment. ep. p. 32 ff. Scheindler Zeitschr. f. österr. Gymn. 1878 S. 897 ff.

**) Ausnahmen Z 150 *πᾶς βροτός, ὃν μοι ὄπασσε πατὴρ ἐμός* —. *Σ* 58 *αὐτὸς ὅπερ μοι ὄπασσε* —.

***) Im dritten ist ausser *ἤ* und *μή* kein sicheres Beispiel, im zweiten: 20, 366 *σοὶ πλέον ἔσσεται εὖχος* —. 25, 489 *τικτομένῳ δέ οἱ ἦεν Ἔρις τροφός* — und einige andere.

†) Offenbar verdorben ist Mus. 38 *ἱλασκομένη Ἀφροδίτην*: s. Gräfe Coniecturae in Colluthum et Musaeum (Petersburg 1818) p. 17.

sie die einzige ist, die uns ganz plötzlich und unvermittelt in der epischen Kunsttheorie entgegentritt. In dieser nämlich ist bis auf Nonnos herab von einer Rücksicht auf den Wortaccent nichts zu spüren: erst bei ihm und mehreren seiner Nachfolger macht sie sich aufs deutlichste bemerkbar. Kein Proparoxytonon darf den Vers schliessen*) (*ὕψι κάρηνον* 19, 288 ist dem jüngeren Oppianos entlehnt, Kyn. 1, 178). Alle späteren Epiker, die sich durch strengere Observanz auszeichnen, fügen sich diesem Gesetze: Nonnos, Musäos**), Christodoros, Johannes von Gaza, Paulus Silentiarius u. a. (Tryphiodoros und Kolluthos sondern sich, wie in manchen anderen Punkten, von ihnen ab). Durch ihre schon erwähnte Antipathie gegen trochäischen Hexameterschluss kann das Gesetz nicht hervorgerufen sein, da sie an der betreffenden Versstelle Formen wie *ἐοῦσα*, *γυναῖκα*, *ἐόντα*, *ποταμοῖο*, *ἀτραπιτοῖο*, *μαχηταί* anstandslos verwendet haben, aber nicht *ἔχουσα*, *ἔρωτα*, *ἔχοντα*, *πολέμοιο*, *ὑμετέροιο*, *φέρεσθαι*: es muss also in diesem Falle der Wortaccent das bestimmende Element gewesen sein. Weitere Beobachtungen ergaben, dass auch mitten im Verse, und zwar erklärlicherweise an den Stellen, wo eine giltige trochäische Diärese entweder ganz gemieden oder an bestimmte Bedingungen geknüpft ist (im vierten und zweiten Fusse), der Gebrauch der Proparoxytona aufs äusserste beschränkt wurde***). Von diesen ging die Untersuchung dann auf die Oxytona und Paroxytona über, bei denen allerdings die Fesseln lange nicht so straff wie bei jenen, immerhin aber doch so angezogen sind, dass eine ängstliche Rücksichtnahme auf den Wortaccent hier nicht weniger wie dort klar zu Tage tritt. Es fand sich, dass vor der männlichen Cäsur gewöhnlich Paroxytona stehen†) (weshalb Nonnos *καὶ κινυρὴ Κλυμένη*, aber mit nachgesetztem Adjectiv *καὶ κεφαλὴν βροτέην* sagt, nicht umgekehrt *καὶ Κλυμένη κινυρή*, *καὶ βροτέην κεφαλήν*) und ebenso vor

---

*) Jahrb. f. Philol. 1874 S. 441 ff.

**) Vers 146 *σὺ δ' εἰ φιλέεις Κυθέρειαν* ist verdorben. Uebrigens hatte, wie ich nachträglich erfuhr, für Musäos bereits A. Eberhard (Observationes Babrianae. Berlin 1865 p. 4) die bezügliche Entdeckung gemacht.

***) Jahrb. f. Philol. 1874 S. 453 ff. Ueber die grosse Seltenheit proparoxytonirter Antibakchien am Anfange des Verses (*ποίησαν δὲ πυρὴν* — 37, 44) s. Tiedke Hermes XIV 412 ff.

†) Tiedke Hermes XIII 59 ff., wo die Oxytona und Perispomena, und das. 266 ff., wo die Proparoxytona und Properispomena vor der genannten Cäsur besprochen werden. Vgl. XV 41 ff.

der fünften Arsisdiärese*). Oxytonirte Amphibrachen sind am Ende des Verses fast ebenso streng gemieden worden wie proparoxytonirte**). Vor der trochäischen Cäsur ist bei drei- und mehrsilbigen Wörtern keine Rücksicht auf den Accent erkennbar, wohl aber bei den zweisilbigen, welche baryton zu sein pflegen, selten oxyton***). Erklärungen für diese überraschenden Thatsachen sind mehrere aufgestellt worden†), ohne dass eine von ihnen sich allgemeiner Zustimmung zu erfreuen hätte, da gewichtige Einwände gegen alle geltend gemacht werden können.

§ 4.

Das elegische Distichon und die daktylischen Strophen des Archilochus.

Die epische und hieratische Poesie fand in der gleichmässigen Folge des Hexameters den Rhythmus, welcher dem ruhigen Ernste des Inhalts den angemessensten Ausdruck verlieh. Anders die subjective Lyrik, die sich in dem Wechsel und den Gegensätzen individueller Stimmungen bewegte und deshalb eine grössere Mannichfaltigkeit des Rhythmus verlangte. Zwar behielt der Hexameter als ein längst ausgebildetes, durch den Gebrauch geheiligtes Maass auch in der Lyrik fortwährend seine Stelle, aber er musste sich mit anderen Reihen zu einem wechselvolleren und bewegteren Ganzen vereinen, wenn die innere Bewegung des Dichters ihr rhythmisches Abbild finden sollte. So entstehen die daktylischen Strophen der ionischen Lyriker: die akatalektische Tripodie des Hexameters verbindet sich bald mit

*) Tiedke Hermes XIV 219 ff. Proparoxytona sind unter den Ausnahmen am zahlreichsten vertreten.

) Tiedke Hermes XIII 352 f. Musäos ist in diesem Punkte abgewichen: Amphibrachen setzt er ans Ende stets, wenn sie auf der vorletzten oder letzten Silbe den Ton haben, niemals, wenn sie auf der drittletzten betont sind; den proparoxytonirten Amphibrachen stehen also allein die ersten fünf Versfüsse, den übrigen nur der letzte zur Verfügung. Bei Kolluthos (der sich gar keine oxytonirten Amphibrachen gestattet hat) muss es 177 **καὶ οὐ μίαν εὗρες ἀρωγήν heissen, nicht *ἀρωγόν*. Proparoxytonirte braucht er nur vor der weiblichen Cäsur. Vgl. darüber Jahrb. f. Philol. 1881 S. 117 ff.

***) W. Meyer a. a. O. 1016 f.

†) Ausser der erwähnten Litteratur vgl. man noch Hilberg Silbenw. S. 273 ff. F. Hanssen Verhandl. d. 36. Philol.-Vers. 1882 S. 289 ff. Rhein. Mus. XXXVII 252 ff. XXXVIII 241 ff. Philol. Anz. XIII 420 ff. Philologus Supplem. V 199 ff. W. Meyer a. a. O. 1013 ff. 1022.

einer gleich grossen katalektischen, bald mit einer tetrapodischen Reihe. Im Ganzen sind es drei distichische Formen, die uns diese Stufe in der Entwickelung des daktylischen Metrums repräsentiren.

1. Das elegische Distichon. Zu den beiden akatalektischen Tripodieen des Hexameters treten zwei katalektische Tripodieen als zweiter Vers hinzu:

— ⏖ — ⏖ — ⏖ | — ⏖ — ⏖ — ⏓
— ⏖ — ⏖ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ —,

nach der rhythmischen Geltung im Gesange

entweder — ⏖ — ⏖ ⊔ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⊔
oder — ⏖ — ⏖ — ⋀ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓ ⋀ (bez. ⋀).

Von den beiden zweizeitigen Pausen spricht auch August. de mus. 4, 14: Cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine, qualis iste est:

gentiles nostros | inter oberrat equos.

Sensisti enim, ut opinor, me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est. Aehnlich Quintil. inst. 9, 4, 98. Est enim quoddam ipsa divisione verborum latens tempus ut in pentametri medio spondeo etc.

Die beiden katalektischen Reihen sind durch stete Cäsur von einander getrennt. Ausnahmen finden sich nur in der Commissurstelle von Composita, Hephaest. 53 W. *Δεῖ δὲ τὸ ἐλεγεῖον τέμνεσθαι πάντως καθ' ἕτερον τῶν πενθημιμερῶν· εἰ δὲ μή, ἔσται πεπλημμελημένον, οἷον τὶ Καλλιμάχου·*

ἱερὰ νῦν δὲ Διοσ | κουρίδεω γενεή.

Einen ähnlichen Vers führt Mar. Victor. 2561 an:

ἡμεῖς δ' εἰς Ἑλλήσ | ποντον ἀπεπλέομεν.

Diese Wortbrechungen im Pentameter sind eben so seltene Ausnahmen, wie zwischen dem Hexameter und Pentameter. Simon. 131:

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἡνίκ' Ἀριστο ‖
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος.

Nicomachus ap. Heph. 16 W.:

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό ‖
δωρος· γιγνώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.

Epigr. graec. ap. Kaibel 805 a, 5:

θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο ‖
μήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Die beiden Reihen des Pentameters bilden ebenso wie die des Hexameters einen einzigen Vers, der von den Alten Elegeion oder Pentameter genannt wird.*) Der letztere Name findet sich zwar schon bei Hermesianax Athen. 13, p. 598 a, beruht aber auf missverständlicher Auffassung:

— ◡◡, — ◡◡, — — ¦ ◡◡ —, ◡◡ —.

Der Pentameter ist nichts Anderes als ein synkopirter Hexameter d. h. die Zusammensetzung zweier katalektisch-daktylischer Tripodien, deren Schlusssilben im Gesange den Zeitumfang von je einem ganzen Fusse hatten. Ob *τονή* oder *λεῖμμα* eintrat, hing natürlich wie anderwärts von der Satzfügung ab, das *λεῖμμα* der Singstimme wurde durch Instrumentaltöne ausgefüllt. Daher wird weder Syllaba anceps noch Hiatus zugelassen. Ausnahmen**) sind sehr selten Theogn. v. 2 *λήσομαι ἀρχόμενος* | *οὐδ' ἀποπαυόμενος*, 1232 *ἐκ σέθεν ὤλετο μὲν* | *Ἰλίου ἀκρόπολις*. Der Hexameter des elegischen Distichons folgt im Wesentlichen den Gesetzen des heroischen Hexameters und deren Wandelungen in den verschiedenen Zeiten, der Ausgang auf den Doppelspondeus wird jedoch als zu schwer und um das zweite Kolon des Hexameters nicht in zu scharfen Gegensatz zu dem zweiten Kolon des Pentameters zu setzen, nur ganz ausnahmsweise zugelassen z. B. Theogn. v. 227,

---

*) Hauptstellen Heph. 52. Aristid. 52. Schol. Heph. W. B. p. 171 f. und die von Studemund Anecd. Var. I 156 (§ 3a) und H. zur Jacobsmuehlen Pseudo-Heph. p. 46 ff. angeführten Stellen. Schol. ad Dion. Thrac. Anecd. Bekk. 2, 749 Terent. Maur. v. 1721. Mar. Victor. 2555—2559 u. 2561. Diomed. 502 u. 507. Atil. Fort. 2696. Plotius 2634 u. 2640. [Censorin.] p. 612 *K*. Gewöhnlich wird der Pentameter als zwei *πενθημιμερῆ* gemessen, daneben findet sich aber auch die Eintheilung *τὴν πρώτην καὶ τὴν δευτέραν* (*χώραν*) *ἀπὸ δακτύλου καὶ σπονδείου ἀδιαφόρως* . . ., *τὴν δὲ τρίτην ἐκ σπονδείου, τὴν δὲ τετάρτην ἐξ ἀναπαίστου, τὴν δὲ πέμπτην ἐξ ἀναπαίστου ἢ χορείου*, daher *τινὲς μὲν πεντάμετρον αὐτό φασιν εἶναι.*

**) Schon die alten Metriker haben derartige Ausnahmen beachtet. Daher sagt Mar. Victor. 2588 Observabis autem, ne novissima syllaba prioris coli . . . brevis sit . . ., quamvis quidam . . . non sint deterriti, quin brevi syllaba prius colon concluderent. Ter. Maur. v. 1777. Diomed. 502. Einige Spätere, wie Helias p. 175 ed. Stud., lehren geradezu, dass die letzte inlautende Silbe des ersten Kolon kurz gebraucht werden könne. In der That nahmen spätere Griechen, wie Gregor von Nazianz, weder an einer kurzen Schlusssilbe der ersten Reihe nach an dem Hiatus Anstoss. — Neuere Litteratur über das elegische Distichon s. oben unter Hexameter S. 21.

271, 693, 875 u. s. w. Die Zusammenziehung der Thesen ist nur im ersten Kolon des Pentameters gestattet, das zweite Kolon hat stets nur Daktylen, vielleicht um am Schlusse wie auch in anderen Versen die reine Grundform hervortreten zu lassen und die Längen nicht zu sehr zu häufen. Mit Rücksicht auf die Mannichfaltigkeit des ersten Kolon sagt Hephästio 52 W. *τὸ δὲ πρότερον κινουμένους ἔχει τοὺς δύο πόδας.* Bestimmte Gesetze für den Gebrauch der Spondeen im ersten Kolon scheinen sich in der klassischen Zeit noch nicht herausgebildet zu haben, der erste Spondeus steht dem zweiten numerisch noch ziemlich gleich, auch zwei Spondeen kommen öfters zusammen unmittelbar in den folgenden Pentametern vor, hierzu gesellt sich die verschiedene Individualität der Dichter und die Rücksicht auf den mehr oder minder gewichtigen Inhalt, sodass eine statistische Zählung kein sicheres Resultat ergibt. Bei Kallimachos hat mehr als die Hälfte der sämmtlichen Verse an erster Stelle den Daktylus, an zweiter Stelle den Spondeus, die übrigen drei Formen (zwei Daktylen, Spondeus an erster und Daktylus an zweiter Stelle, zwei Spondeen) stehen einander ziemlich gleich. S. Beneke de arte metr. Callim., S. 8, über die Einschränkung der Wortschlüsse bei den Alexandrinern H. Meyer a. a. O. S. 982. Am Schlusse des Pentameters steht schon in der klassischen Zeit gern ein gewichtiges, mehr als zweisilbiges Wort, obwohl auch das letztere nicht selten vorkommt, einsilbige Wörter finden sich nur ausnahmsweise und stets im engsten Zusammenhange mit den vorausgehenden, *ὤν* Theogn. 92, 102, 1380, *ἦ* 154, 270, 682, 1086, *εἶ* 456, *περὶ σοῦ* 414, *παρὰ σοὶ* 1264, *εὖ* wiederholt 520, *καλὲ παῖ* 1280.

Die rhythmische Ausdehnung und Gliederung der Reihen ist in beiden Versen des elegischen Distichons dieselbe, aber in dem zweiten unterbricht die doppelte Katalexis die Continuität des Gesanges oder der Recitation, *τονὴ* oder *λεῖμμα* hemmt den ruhig fortlaufenden Gang, Arsis tritt an Arsis, ohne durch Thesen vermittelt zu sein, und so wird das elegische Metrum ein Abbild des erregten Gemüthes, das in sich tief bewegt und brütend der Aussenwelt gegenübertritt, oder in unvermittelten Gegensätzen auf- und abwogt. Die Auffassung Schillers in dem bekannten Distichon:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab,

entspricht dem antiken Ethos des elegischen Distichons nicht. Der Hexameter bildet keine bis an das Ende steigende Säule, er hat seinen Höhepunkt nach der Mitte hin und geht von da herab. Das Gleiche ist im Pentameter der Fall, der in der Mitte in langem, einen ganzen Takt betragendem Tone aushält, von da ab sinkt, aber am Schlusse wiederum bedeutsam aushält. Der Pentameter ist energischer und mehr lyrisch als der Hexameter. Wenn ihn Hermesianax a. a. O. als *μαλακὸς* bezeichnet, so überträgt er den Inhalt der Elegieen des Mimnermus auf den Charakter des Verses. Dem ethischen Charakter des Rhythmus entspricht der aulodische Vortrag. Während zum Hexameter die ruhige Kithara erklingt, begleiten die ergreifenden und durchdringenden Töne der Flöte den elegischen Gesang. Das elegische Distichon ist eine der ältesten Strophenbildungen, deren Anfänge sich unserer historischen Kenntniss entziehen, keinesfalls eine Erfindung eines der uns bekannten elegischen Dichter. Früher als Archilochus und Kallinus wird uns der peloponnesische oder böotische Nomendichter Klonas als *ἐλεγείων ποιητὴς* bei Plut. de mus. 3. 5 (nach Glaukos Rheginos) genannt. Zu hoher Blüthe gedieh die Elegie zuerst in Ionien, wo das hellenische Leben frühzeitig aus der schönen Harmonie mit sich selber und der Aussenwelt heraustrat. Hier ruft Kallinus, den Untergang der Freiheit voraussehend, die Ephesier aus träger Ruhe zum energischen Kampfe auf, wie später Tyrtäus in den Verfassungswirren und den Gefahren des Messenischen Krieges die Bürger Spartas zum Festhalten an der alten Ordnung und zu muthiger Thatkraft zu begeistern sucht. Archilochus singt seine Elegieen im Kampfe mit dem Missgeschicke des eigenen vielbewegten Lebens; noch subjectiver ist der schwermüthige Ton in Mimnermus' Elegieen, der in ihnen die Leiden seiner Liebe klagt und sich vergebens nach den Gütern der Jugend und des frohen Lebensgenusses sehnt. Gleichzeitig hat das elegische Maass aber auch in der aulodischen Nomenpoesie eine weit ausgedehnte Stelle; Polymnestos, Sakadas u. A. heissen *ἐλεγείων ποιηταί*, ganze Nomen werden als *ἔλεγοι* bezeichnet*) und auch Mimnermus trug zum Flötenspiel einen elegischen Nomos, den *νόμος κραδίας*, vor**). Die Elegie war hier hauptsächlich das Metrum für

*) Plut. de mus. 3. 4. 8. Vgl. auch Paus. 10, 7, 3. Strabo 14, 643. Plato rep. 3, 399.

**) Plut. de mus. 8.

Grabes- und Todtenklagen*); doch hat sie sehr frühzeitig den verschiedensten poetischen Inhalt umschlossen, der darin seine Einheit hatte, dass die poetische Stimmung eine bewegtere und individuellere war als in dem Epos und dem kitharodischen Nomos. Es ist daher als zweifelhaft zu bezeichnen, ob sie im Threnos am frühesten in Gebrauch war und erst von hier aus in andere Gebiete der subjectiven Lyrik eindrang. Der threnodische Gebrauch in der aulodischen Nomenpoesie führte späterhin zu den elegischen *ἐπιγράμματα ἐπικήδεια*, an die sich dann die in gleichem Maasse gehaltenen *ἐπιγράμματα ἀναθηματικὰ* anschlossen. Die Epigramme entbehren natürlich des Gesanges und der aulodischen Begleitung; ein gleiches berichtet Athenäus 14, 632 d auch schon von den paränetischen Elegieen des Xenophanes, Solon, Theognis, Phokylides und Periander (*οἱ μὴ προσάγοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελῳδίαν*), doch sagt Theogn. v. 241 von seinen eigenen Elegieen zu seinem Liebling Kyrnos:

καί σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
ἐν κώμαις ἐρατοῖς καλά τε καὶ λιγέα
ᾄσονται·

und Solon trug seine Elegie auf Salamis im Gesange vor, Plut. Sol. 8 *ἀναβὰς ἐς τὸν τοῦ κήρυκος λίθον ἐν ᾠδῇ διεξῆλθε τὴν ἐλεγείαν.* Beide Vortragsweisen bestanden also frühzeitig nebeneinander. Die für die blosse Lectüre geschriebene Elegie blieb durch alle Zeiten hindurch eine sehr beliebte und vielfach gepflegte Dichtungsform des verschiedensten Inhaltes. In der alexandrinischen Zeit gelangte sie zu neuer, eigenthümlicher Blüthe. Fein ausgesponnene Charakteristik des individuellen Lebens, namentlich in erotischen und anderen pathologischen Situationen, sentimental-romantische Zartheit, duftig-malerische Schilderung und feiner sinnlicher Reiz, über welchen der Schleier der Idealität geworfen wird, vereinigen sich mit Präcision und Meisterschaft der äusseren Form; freilich macht sich daneben auch rhetorische Färbung und Prunk mit Gelehrsamkeit breit, die den Eindruck des Ganzen verdirbt.

Als ein arges Missverständniss müssen wir es bezeichnen,

*) Vgl. die *νόμοι ἐπιτυμβίδιοι* des Olympus Poll. 4, 78; *Ὄλυμπον... ἐπὶ τῷ Πύθωνι... ἐπικήδειον αὐλῆσαι Λυδιστὶ* Aristox. ap. Plut. de mus. 15, und dessen *νόμοι Φρύγιοι καὶ Λύδιοι . . . τὸ δὲ νηνίατον ἔστι μὲν Φρύγιον* Pollux 4, 78. 79 (cf. *θῆλυ δὲ τὸν αὐλὸν τὸν Φρύγιον γοερόν τε ὄντα καὶ θρηνώδη* Aristid. 101), schol. Arist. Equit. 9. Auch der Kradias-Nomos des Mimnermus war threnodisch, Hesych. *Κραδίας νόμος*.

wenn Dionysios ὁ *Χαλκοῦς* in manchen seiner Elegieen den Pentameter dem Hexameter vorausgehen liess Athen. 13, 602 c und 15, 669 e. Fr. 1 und 2. Sehr freien Gebrauch der Elemente des elegischen Distichons zeigen die Steininschriften. S. die Uebersicht bei Kaibel epigr. Gr. S. 701 metrorum tabula. Wahrscheinlich auf altem, volksthümlichem Gebrauche beruhte es, wenn mehreren Hexametern (bis zu sieben) ein Pentameter gewissermaassen als Clausula folgt; andere Formen z. B. ein Hexameter und drei Pentameter u. dgl. halten wir für willkührlichen Synkretismus*). Philippus (Anth. Pal. XIII, 1) schrieb ein gekünsteltes Epigramm auf die Paphische Aphrodite in fünf Pentametern, deren erster aus reinen Daktylen besteht, während der zweite an 1., der dritte an 1. und 2., der vierte an 1. 2. und vorletzter, der fünfte gar an allen Stellen Spondeen aufweist (vgl. Bücheler und Wolters Rh. Mus. 38, 111)**).

Dem Bildungsprincipe des elegischen Distichons gehören zwei andere distichisch-daktylische Strophen an, die von Archilochus in die Litteratur eingeführt, aber uns in keinem griechischen Gedichte, sondern nur in römischen Nachbildungen, hauptsächlich des Horaz, erhalten sind. Es sind folgende:

2. Zu dem Hexameter tritt als zweiter Vers die katalektisch-daktylische Tripodie (die zweite Hälfte des Pentameters, *hemistichium pentametri* Mar. Victor. 2618), Hor. Od. 4, 7:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae.

Ebenso Auson. Parent. 26, Terent. Maur. 1803 ff. Die Strophe besteht aus drei rhythmisch gleichen Reihen, zwei akatalektischen und einer katalektischen Tripodie; die zweizeitige Pause oder *τονή* tritt nur am Ende ein und daher ist der Rhythmus weniger bewegt als im elegischen Distichon. Im Tone jedoch schliesst sich das Horazische Gedicht den alten Elegieen an („der Frühling kommt und die Erde verjüngt sich zu neuem Leben, doch unser wartet der Tod"). Den Archilocheischen Ursprung des Metrums bezeugt Terent. Maur. a. a. O.; auch sonst hat Archilochus die kata-

---

*) S. Usener, Altgr. Versb. S. 99 nebst Anm. 5.

**) Vgl. auch das ganz späte, aus lauter Spondeen bestehende Pentametron, welches *ἐπικὸν* genannt wird, bei Helias p. 145 Stud. und im Tractatus Harleianus p. 17, 24 Stud.

lektische daktylische Tripodie als epodischen Schluss gebraucht. S. III, 2. Auf Steinen s. Kaibel epigr. Gr. Nr. 188 u. 800.

3. Zu dem Hexameter tritt als zweiter Vers die daktylische Tetrapodie mit spondeischem (trochäischem) Auslaut und wie der Hexameter an allen Stellen der Contraction fähig. Hor. Od. 1, 28:

Te maris et terrae numeroque carentis arenae
mensorem cohibent, Archyta.

Ebenso Od. 1, 7. Epod. 12. Unter den Fragmenten des Archilochus ist nur ein einziger hierher gehörender Vers erhalten, vgl. Hephaest. 23 W.: *καὶ τὸ τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον, ᾧ πρῶτος μὲν ἐχρήσατο Ἀρχίλοχος*) ἐν ἐπῳδοῖς·*

φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι.

Die dritte Reihe unterscheidet sich von den beiden vorausgehenden Tripodien durch ihre rhythmische Grösse, es findet also eine *μεταβολὴ κατὰ μέγεθος* statt, durch welche die Strophe einen ähnlichen Charakter erhält wie die beiden vorausgehenden durch die Pausen.

§ 5.

Daktylen der Lesbischen Erotiker und Anakreons.

(Aeolische Daktylen.)

Die Lyrik des Alcäus und der Sappho wendet sich vorzugsweise den Logaöden zu, doch sind in ihr auch die daktylischen Metra zahlreich vertreten, hauptsächlich in leichten erotischen und symposischen Liedern von weniger leidenschaftlichem Inhalte. In ähnlicher Weise, aber minder häufig werden dieselben auch von Anakreon gebraucht. Dem Inhalte der Poesie entsprechend ist auch der Rhythmus leicht und einfach: gleiche daktylische Reihen, ohne Pausen und Rhythmenwechsel, folgen in stichischer Composition aufeinander, doch so, dass sich gewöhnlich je zwei Reihen durch den Gedankenabschnitt zu einer distichischen Strophe verbinden**). Die häufigste Reihe ist die Tetrapodie, die bei Archilochus nur in Verbindung mit Tripodieen vorkam, aber schon seit Alkman über die tripodischen Reihen

*) Schol. Hephaest. 176. Diomed. 519 *metrum Archilochium* (dagegen p. 528 in den Codices *Asclepiadeum*). Über Archilochus s. Usener Altgr. Versb. S. 92. 112. 114 u. s. w.

**) Dies ist ausdrücklich von den daktylischen Pentapodieen der Sappho bezeugt Hephaest. 60 W. (vgl. auch p. 25 W.)

entschieden vorwiegt. Ausser der Tetrapodie wird die Pentapodie und Hexapodie gebraucht, von denen auch die letztere bei ihrer kyklischen Messung im Gegensatze zum epischen Hexameter eine einzige Reihe ausmacht —. Der Auslaut der Reihe besteht entweder in einem mit dem Trochäus wechselnden Spondeus, oder in einem vollen Daktylus, dessen Schlussthesis als Versende beliebig verlängert werden kann. Diese zweite Form des Auslautes findet sich aber nur bei den äolischen Dichtern*), nicht bei Anakreon, der dagegen die daktylischen Reihen auch katalektisch mit der Arsis schliesst**). Auch im Anlaut der Reihe findet sich bei den Aeoliern eine aus dem Volksleben hervorgegangene und durch die kyklische Messung des Daktylus begünstigte Eigenthümlichkeit, der Polyschematismus des ersten Fusses (äolische Basis). Weil nämlich der Daktylus durch kyklische Messung in seiner rhythmischen Geltung dem Trochäus assimilirt wird, so kann im ersten Fusse mit Ausschluss des Daktylus an Stelle des Spondeus auch der Trochäus gesetzt werden, ja es wird sogar der Iambus und Pyrrhichius zugelassen, so dass also ein jeder zweisilbiger Versfuss den Anfang der Reihe bilden kann:

–́ –   – ⏑⏑   – ⏑⏑   – ⏑̄⏑   –́ ⏑   – ⏑⏑   – ⏑⏑   – ⏑̄⏑ .
⏑́ –   – ⏑⏑   – ⏑⏑   – ⏑̄⏑   ⏑́ ⏑   – ⏑⏑   – ⏑⏑   – ⏑̄⏑

Die Zulassung des Iambus und Pyrrhichius erklärt sich durch den stärkeren Ictus, der auf der Arsis des ersten Fusses als einer Hauptarsis der ganzen Reihe seine Stelle hat und auch einer kurzen Silbe ein solches Gewicht zu verleihen im Stande ist, dass sie die Function einer Länge übernehmen kann. Doch muss dies als eine wahrscheinlich uralte metrische Freiheit betrachtet werden, von der im daktylischen Metrum blos die äolischen Erotiker Gebrauch machten; Anakreon wie alle übrigen Dichter lassen im ersten Fusse nur den Daktylus oder Spondeus zu. Aber auch bei Alcäus (fr. 47) und Sappho (fr. 102. 27) finden sich daktylisch anlautende Reihen; wahrscheinlich gehören dieselben solchen Gedichten an, in welchen überhaupt der Polyschematismus des ersten Fusses ausgeschlossen war; auch durch die inlautenden Füsse unterscheiden sich diese Reihen, indem sie wie die daktylischen Reihen Anakreons die Contraction der inlautenden

*) Heph. 24 W.: *Τὰ αἰολικὰ . . . τὸν δὲ τελευταῖον πρὸς τὴν ἀπόθεσιν δάκτυλον μὲν ἢ κρητικὸν, διὰ τὸ τῆς τελευταίας ἀδιάφορον, ἐὰν ἀκατάληκτον ᾖ.*

**) Denselben Schluss lässt Heph. 24 W. auch für die äolischen Daktylen zu.

Daktylen zulassen, während in den mit Polyschematismus beginnenden die inlautenden Füsse durchgängig Daktylen, niemals Spondeen sind*). — Die hierher gehörenden Metra sind folgende:

1. Tetrapodieen.

a. Mit daktylischem Auslaut, gewöhnlich mit freier Basis, Sappho fr. 40: *Ἔρος δαὖτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει | γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.* ‖ fr. 41: *Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο | φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότῃ.* ‖ fr. 42: *Ἔρος δαὖτ' ἐτίναξεν ἔμοι φρένας, | ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέσων.* Der Vers des Alcäus fr. 57: *οἶνος, ὦ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεα* ist vielleicht eine unvollständige Pentapodie, cf. Theocrit. 29, 1 und Schol. Plat. p. 377: „*καὶ Θεόκριτος*". — Daktylischer Anlaut findet sich Sapph. fr. 102: *ἦρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι*, Alcaeus fr. 47: *ἄλλοτα μὲν μελιάδεος, ἄλλοτα δ' | ὀξυτέρω τριβόλων ἀρυτήμενοι.*

b. Mit spondeischem Auslaut Sapph. fr. 98: *Θυρώρῳ πόδες ἐπτορόγυιοι, | τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα, | πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν.* ‖ fr. 113: *μήτ' ἔμοι μέλι μήτε μέλισσα.* ‖ fr. 43: *ὄτα πάννυχος ἄσφι κατάγρει.* Dasselbe Metrum in stichischer Composition auch bei Anakreon Hephaest. p. 23 W., natürlich ohne freie Basis, fr. 67. 68: *ἀδυμελὲς, χαρίεσσα χελιδοῖ.* ‖ *μνᾶται δηὖτε φαλακρὸς Ἄλεξις.* Daktylischer Anlaut verbunden mit Contraction der inlautenden Daktylen auch bei Sappho fr. 27: *σκιδναμένας ἐν στήθεσιν ὄργας | μαψυλάκαν γλῶσσαν πεφύλαχθαι.* Es ist unnöthig, diese Verse als *dimetri adonii* anzusehen, sie sind gewöhnliche Tetrapodieen ohne freie Basis, und eben deshalb ist die Zusammenziehung im Inlaute gestattet.

2. Pentapodieen.

Sie sind nur bei Sappho und Alcäus sowie bei seinem Nachahmer Theokrit, aber nicht bei Anakreon nachzuweisen. Der Polyschematismus des ersten Fusses wird zugelassen.

a. Mit daktylischem Auslaut (*Σαπφικὸν τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον*). In diesem Metrum hatte Sappho die Gedichte ihres

*) Fälschlich lassen Schol. Heph. B 165 W., Tricha 270 W. (und seine Epitome) auch Spondeen statt der Daktylen zu; richtiger Hephaest. 24: *τὸν μὲν πρῶτον ἔχει πόδα πάντως ἕνα τῶν δισυλλάβων ἀδιάφορον, ἤτοι σπονδεῖον ἢ ἴαμβον ἢ τροχαῖον ἢ πυρρίχιον, τοὺς δὲ ἐν μέσῳ δακτύλους πάντας*, Iohann. Tzetzes Anecd. Oxon. 3, 315. Isaak Monach. 191 = Draco 167. — Mar. Victor. 2559. Terentian. v. 2153. Plotius 2636. Servius 1824.

zweiten Buches geschrieben (Hephaest. p. 25. 65 W.), fr. 32: *μνάσεσθαί τινά φαμι καὶ ὕστερον ἄμμεων.* | fr. 33: *ἠράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι πότα.* | fr. 34: *σμίκρα μοι πάϊς ἔμμεν ἐφαίνεο κἄχαρις.* | fr. 35: *ἄλλα μὴ μεγαλύνεο δακτυλίω πέρι.* | fr. 36: *οὐκ εἶδ', ὄττι θέω· δύο μοι τὰ νοήματα.* | fr. 37: *ψαύην δ' οὐ δοκίμοιμ' ὀράνω δύσι πάχεσιν.* Hierher wahrscheinlich auch Sapph fr. 101. Aus einem Skolion des Alcäus sind uns schol. Arist. Vesp. 1234 die Verse erhalten: *ὤνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος* | *ἀντρέψει τάχα τὰν πόλιν· ἁ δ' ἔχεται ῥοπᾶς.* Ein vollständiges Gedicht besitzen wir in der Nachahmung eines Alcäischen Paidikons Theocr. 29, welches sich, wie die im gleichen Metrum geschriebenen Gedichte der Sappho, in distichische Strophen zerlegt, wenn wir v. 9 hinter v. 18 stellen, wohin er dem Sinne nach gehört:

7 *Χῶταν μὲν τὺ θέλῃς, μακάρεσσιν ἴσαν ἄγω*
ἀμέραν· ὄκα δ' οὐκ ἐθέλῃς τύ, μάλ' ἐν σκότῳ.
10 *ἀλλ' εἴ μοί τι πίθοιο, νέος προγενεστέρῳ,*
τῷ κε λώϊον αὐτὸς ἔχων ἔμ' ἐπαινέσαις·

und

16 *καΐ κέν σευ τὸ καλόν τις ἰδὼν ῥέθος αἰνέσαι,*
τῷ δ' εὐθὺς πλέον ἢ τριέτης ἐγένευ φίλος·
18 *τὸν πρᾶτον δὲ φιλεῦντα τριταῖον ἐθήκαο,*
9 *πῶς ταῦτ' ἄρμενα τὸν φιλέοντ' ἀνίαις διδῶν;*

b. Mit spondeischem Auslaut Sappho fr. 39: *ἦρος ἄγγελος ἰμερόφωνος ἀήδων.* ‖ fr. 104: *τίῳ σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως ἐΐκάσδω;* | *ὄρπακι βραδίνῳ σε κάλιστ' ἐΐκάσδω.* ‖ fr. 38: *ὡς δὲ παῖς πεδὰ μάτερα πεπτερύγωμαι.* Vielleicht auch fr. 32.

3. Hexapodieen.

a. Mit spondeischem Auslaut. Neben der gewöhnlichen Form des heroischen Hexameters mit daktylischem oder spondeischem Anlaut (s. S. 41) bilden die Aeolier auch eine Form mit Polyschematismus *αἰολικὸν ἔπος* genannt, Hephaest. 24 W. So Alcäus fr. 46: *κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσσαι* | *αἰ χρὴ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἔμοι γεγένησθαι.* ‖ fr. 45: *ἦρος ἀνθεμόεντος ἐπάϊον ἐρχομένοιο,* | *ἐν δὲ κίρνατε τῶ μελιάδεος ὄττι τάχιστα...* Ob Sapph. fr. 30. 31 hierher zu rechnen, ist fraglich.

b. Mit schliessender Arsis nur in einem einzigen Verse des Anakreon fr. 69: *καλλίκομοι κοῦραι Διὸς ὠρχήσαντ' ἐλαφρῶς.*

B. Daktylische Chorlieder.

(*κατὰ δάκτυλον εἶδος*).

§ 6.

Alkman, Stesichorus und Ibykus.

Während sich die Daktylen bei den subjectiven Lyrikern in einem beschränkten Kreise distichischer Formen bewegen, entfalten sie sich in der chorischen Lyrik der Dorier zu mannichfaltigen und grossartigen Bildungen. Alkman repräsentirt den Anfang, Stesichorus die höchste Blüthe, Ibykus den Abschluss dieser weiteren Entwickelung. Von da verschwinden die daktylischen Strophen aus der chorischen Poesie der Lyriker, und weder Pindar noch Simonides hat sich ihrer bedient. Dagegen wird ihnen in der chorischen Poesie der Dramatiker eine schöne Nachblüthe zu Theil, von denen vor Allen Aeschylus mit grosser Vorliebe zu den Daktylen des Stesichorus als archaischen Formen zurückkehrt.

Alkman, Stesichorus und Ibykus unterscheiden sich nur im Umfange und in der kunstreichen Anordnung, so wie in Ton und Inhalt der daktylischen Strophen: die metrischen Bestandtheile d. h. die Reihen und Verse sind ihnen gemeinsam. Die alten Techniker bezeichnen das daktylische Metrum des Stesichorus mit dem Ausdruck *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, einem Namen, den wir auch auf die Daktylen des Alkman und des Ibykus ausdehnen dürfen. Die Hauptstelle darüber ist ein Fragment aus Glaukos' Geschichte der alten Dichter und Musiker, worin es heisst, dass das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* noch nicht bei Terpander und auch noch nicht bei Archilochus vorkam, wohl aber in den aulodischen Nomen des Olympos, aus welchen es Stesichorus entlehnt habe*). Es ist von höchstem Interesse, hier die älteste Quelle

---

*) Plut. de mus. 7: *ὅτι δ' ἐστὶν Ὀλύμπου ὁ ἁρμάτιος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου ἀναγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν μάθοι ἄν τις, καὶ ἔτι γνοίη, ὅτι Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὔτ' Ὀρφέα οὔτε Τέρπανδρον οὔτ' Ἀρχίλοχον οὔτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὄλυμπον, χρησάμενος τῷ ἁρματίῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἴδει, ὅ τινες ἐξ ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι.* Hier werden vier metrisch-musikalische Stilarten unterschieden: 1) Die in Hexametern gehaltenen Hymnen und Nomen des Terpander (cf. Proclus Chrest. p. 245 ed Westphal. Plut. de mus. 4. 5) und des mythischen Orpheus, der auch sonst als Repräsentant alter hieratischer Tempelpoesie mit Terpander

der Stesichoreischen Daktylen kennen zu lernen. Die Nomenpoesie hatte einen vorwiegend epischen Ton und Inhalt und schloss sich deshalb auch im Rhythmus der epischen Dichtung an: die ältere Kitharodik des Terpander bediente sich noch vorwiegend des epischen Hexameters, die Aulodik dagegen, die sich in weniger ruhigen und gemessenen Weisen bewegte, behielt nur den daktylischen Grundrhythmus bei, während sie in den Reihen und Versen einer grösseren Mannichfaltigkeit bedurfte, und bildete so die Grundzüge des daktylischen Metrums aus, welches späterhin Stesichorus für seine episch-lyrischen Dichtungen gebrauchte und hier durch seine kunstreiche Strophencomposition zur höchsten Vollendung brachte. Der von Glaukos überlieferte Ursprung der Stesichoreischen Daktylen ist um so weniger zu bezweifeln, als sich Stesichorus auch im Inhalt seiner Poesie den aulodischen Nomendichtern anschloss; denn wie Stesichorus, so hatte auch der gleichzeitige Aulode Sakadas eine *Ἰλίου πέρσις**) und der noch ältere Xanthos eine Oresteia gedichtet, und ein ausdrückliches Zeugniss berichtet, dass Stesichorus die letztere nachgeahmt hat**). Nicht fern liegt die

---

in nahe Beziehung gesetzt wird (Nicomach. p. 29). 2) Die Archilocheischen Formen. 3) Die meist in Päonen gehaltene hyporchematische Poesie des Thaletas, dem sich Xenodamos und Alkman anschliessen. 4) Das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* der aulodischen Nomendichter (Olympos) und des Stesichorus. Ausser im *ὄρθιος νόμος* des Olympos, dessen Rhythmus mit den Orthien im *ὄρθιος νόμος* des Terpander nichts gemein hat (vgl. § 2 S. 9), hatte das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* auch in den Pronomia der Auloden seine Stelle, schol. Arist. Nub. 651 = Suid. s. v. *κατὰ δάκτυλον: ἔστι δὲ ῥυθμοῦ καὶ κρούματος εἶδος τὸ κατὰ δάκτυλον, ᾧ χρῶνται οἱ αὐληταὶ πρὸ τοῦ νόμου*, wo *πρὸ τοῦ νόμου* identisch ist mit den *προνόμια* Pollux 4, 53. — Von dem epischen Hexameter ist das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* verschieden, denn Glaukos sagt, dass es Terpander, der doch vorzugsweise in Hexametern dichtete, noch nicht gebraucht habe, sondern erst Olympos. Dasselbe geht auch aus Nub. 651 hervor, wo der Schüler beim Unterrichte in der musischen Kunst ausser nach den ebenfalls von den Auloden gebrauchten *κατ' ἐνόπλιον εἶδος* (s. § 12) nach dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* gefragt wird. Beide *εἴδη* werden hier einerseits von *τρίμετρα* und *τετράμετρα*, andererseits von den *ἔπη*, d. h. den Hexametern, genau unterschieden.

*) Athen. 13, 610 c: *καὶ οὐδὲ ταῦτ' ἐκ τῶν Στησιχόρου, σχολῇ γάρ, ἀλλ' ἐκ τῆς Σακάδα τοῦ Ἀργείου Ἰλίου πέρσιδος.*

**) Megaclid. ap. Athen. 12, 513 a: *Ξάνθος δ' ὁ μελοποιός, πρεσβύτερος ὢν Στησιχόρου, ὡς καὶ αὐτὸς ὁ Στησίχορος μαρτυρεῖ . . . πολλὰ δὲ τῶν Ξάνθου παραπεποίηκεν ὁ Στησίχορος, ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρέστειαν καλουμένην.* Vgl. auch Aelian. V. H. 4, 26.

Annahme, dass er auch für seine trichotomische Composition in dem *τριμερὴς νόμος* des Sakadas und Polymnestos die erste Anregung finden mochte*). Gerade diese Gliederung nach Strophe, Antistrophe und Epodos, die von da an für die ganze nachfolgende Chorlyrik massgebend blieb, gab den Stesichoreischen Daktylen ihre erhabene Strenge, und innerhalb dieser Grenzen war zugleich die grosse Ausdehnung der Strophen und der mannichfache Wechsel der Reihen möglich, von der Dionysius Halic. berichtet**) und von der auch wir uns aus den freilich sehr kargen Fragmenten noch ein ziemlich deutliches Bild zu entwerfen vermögen. Im daktylischen Metrum hat Stesichorus seine *ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ* und seine *Γηρυονὶς* gedichtet; die daktylischen Reihen seiner übrigen Dichtungen gehören der dorischen Strophenbildung an und müssen hier ausgeschlossen bleiben.

Dem von Stesichorus ausgebildeten daktylischen Maasse schloss sich Ibykus an. Wenn in den erhaltenen Bruchstücken seiner Poesieen der epische Ton fast überall zurücktritt, so ist dies wohl erst ein Einfluss der Zeit, in welcher er zusammen mit Anakreon am Hofe des Polykrates verweilte und sich vorzugsweise der erotischen Lyrik zuwandte; aus dem Schwanken der Alten, die ihn nicht selten als Verfasser Stesichoreischer Gedichte wie der *ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ* nennen***), erhellt, dass er sich wenigstens in seinen früheren daktylischen Gedichten auch dem Inhalte nach an Stesichorus anschloss. Uebrigens muss von manchen der erhaltenen daktylischen Verse des Ibykus zweifelhaft bleiben, ob sie dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, oder nicht vielmehr dem logaödischen Metrum angehören, welches Ibykus bei dem Uebergange seiner Poesie aus der epischen in die erotische Lyrik neben dem daktylischen mit Vorliebe gebraucht hat.

Mit Stesichorus muss auch sein Vorgänger Alkman das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* aus der aulodischen Nomenpoesie geschöpft haben, da er im Gebrauche der daktylischen Reihen und Verse mit Stesichorus übereinstimmt. Auch sonst stand Alkman mit

*) Plut. de mus. 8. 4.

**) Dionys. comp. verb. 19: *οἱ δὲ περὶ Στησίχορόν τε καὶ Πίνδαρον μείζους ἐργασάμενοι τὰς περιόδους εἰς πολλὰ μέτρα καὶ κῶλα διένειμαν αὐτάς.* Von langen Versen ist hier aber nicht die Rede. Die längsten Verse des Stesichorus überschreiten nicht den Umfang des anapästischen Tetrameters.

***) Athen. 4, 172 d.

den aulodischen Nomendichtern in Beziehung, worauf schon die Nachricht hinweist, dass er den Polymnestus in seinen Liedern erwähnt hat*). Nicht nur das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, sondern auch die Ionici scheint er aus jener Quelle entlehnt zu haben**), ebenso wie er sein kretisches Maass von den Hyporchemen- und Päanendichtern Thaletas und Xenodamos von Kythere überkam. Nicht fern läge die Annahme, dass ihm Thaletas auch in der Bildung der Daktylen vorausgegangen sei, aber dagegen ist das Zeugniss des Glaukos, der dem Thaletas das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* ausdrücklich abspricht***). Der von der epischen Lyrik des Stesichorus so sehr abweichende Ton und Inhalt der Alkmanischen Daktylen ist vielmehr daraus zu erklären, dass Alkman überhaupt vorzugsweise Hyporchemendichter ist und daher für diese Gattung der Poesie leicht ein Metrum benutzen konnte, welches derselben ursprünglich fremd war. Und in der That entfernen sich die hyporchematischen Daktylen des Alkman, die von da an eine typische Form geworden zu sein scheinen und namentlich von Aristophanes nachgebildet sind†), durch Einfachheit und Leichtigkeit des Baues ziemlich bedeutend von den Daktylen des Stesichorus und Ibykus, während ernstere Daktylendichtungen des Alkman, wie die Päane (fr. 22), dieselbe Formbildung wie die Stesichoreischen und Ibykeischen zeigen.

Daktylische Reihen und Verse.

Die vorwiegende Reihe der daktylischen Chorpoesie ist die Tetrapodie, die bald auf einen Spondeus, bald auf einen Daktylus††), bald katalektisch auf die blosse Arsis auslautet. In dem letzten Falle wird sie von den alten Metrikern *Ἀλκμανικὸν* oder *Alcmanium* genannt†††), weil sie von den damals erhaltenen Dichtungen am frühesten bei Alkman vorkam; die spondeisch auslautende heisst *Ἀρχιλόχειον* oder *Archilochicum*, da sie bereits Archi-

*) Plut. de mus. 5. Polymnestos ist Sänger von *ὄρθιοι* Plut. de mus. 9, die eben im *κατὰ δάκτυλον εἶδος* gehalten sind.

**) Vgl. II, 3.

***) S. oben S. 90 Anm. Dem widerstreitet nicht, wenn Glaukos bei Plut. de mus. 10 die Aulodik auch für die Thaletischen Päanen als letzte Quelle angibt.

†) S. § 9.

††) *Alcmanicum* heisst diese Form bei Mar. Victor. 2518, *Ἀρχιλόχειον* in den schol. Hephaest. B 164 W. Vgl. auch Tricha 268, 25 W.

†††) Serv. 1821. Tricha 268 W. Vgl. auch schol. Hephaest. B 164 W.

lochus in seinen Epoden gebraucht (§ 4, 3). Als Beispiel führen wir an Alcm. fr. 33: *ἀλλὰ τὰ κοινὰ γὰρ ὥσπερ ὁ δᾶμος*, Stesich. fr. 45: *δεῦρ' ἄγε Καλλιόπεια λίγεια*. — Alcm. fr. 46: *πὰρ θ' ἱερὸν σκόπελον παρά τε Ψύρα*, fr. 47: *εἴπατέ μοι τάδε, φῦλα βροτήσια*. — Alcm. fr. 49: *ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δᾶμος ἅπας*. Die Tetrapodie bildet entweder einen selbständigen Vers, oder, was ungleich häufiger, zwei Tetrapodien sind zu einer daktylischen Octapodie vereint, einem der häufigsten Verse der daktylischen Chorpoesie sowohl bei Lyrikern als bei Dramatikern. Eine Cäsur tritt in der Mitte der Octapodie ein, gewöhnlich nach dem vierten Daktylus, oft aber auch nach der vierten oder fünften Arsis; die Contraction des Daktylus zum Spondeus ist meist auf den ersten Fuss beschränkt, wo dieselbe auch im epischen Hexameter am häufigsten ist; der Ausgang ist entweder ein Spondeus (Trochäus):

Alcm. 34: *πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων ὅκα | θεοῖσιν ἅδῃ πολύφαμος ἑορτά,*

Stesich. 2: *Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν,*

oder eine blosse Arsis, und so entsteht die katalektische Octapodie, deren häufiges Vorkommen bei Ibykus durch den Namen *metrum Ibycium* bezeugt wird, wenn auch die kargen Fragmente kein Beispiel aufweisen, vgl. Serv. Cent. p. 1821 *Ibycium constat heptametro hypercatalecto, ut est hoc*:

versiculos tibi dactylicos ceci|ni, puer optime, quos facias.

Die Tripodie bildet das zweite Grundelement der daktylischen Chorpoesie. Mit spondeischem oder trochäischem Schluss wird sie von Servius 1820 *Alcmanicum* genannt, wie Alcm. 43: *ἀμπελίνων ὀλετῆρα*, Ibyc. 3: *σείρια παμφονόωντα*. Durch die Verbindung zweier Tripodieen zu einem Verse entsteht der daktylische Hexameter, Stes. 8: *Ἀέλιος δ' Ὑπεριονίδας δέπας ἐσκατέβαινεν*, Ibyc. fr. 2: *ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήραι*, der, wie es scheint, die Contraction nur höchst selten, vielleicht nur im ersten Fusse gestattete*) und auch mit einem auslautenden Daktylus gebildet wurde, eine Vereinigung zweier daktylisch auslautenden Tripodieen, die bei den Alten den Namen *Ibycium* führt, Serv. 1821:

Ibyc. 4: *αἰεί μ' ὦ φίλε θυμέ, τανύπτερος ὡς ὅκα πορφυρίς.*

---

*) Rein daktylisch auch die stichisch gebrauchten Hexameter des Alkman 26.

Der katalektische Hexameter, der den Alten zufolge zuerst von Stesichorus gebraucht ist (*metrum angelicum* oder *Choerileum* oder *Diphilium*) scheint wegen des Spondeus in der Mitte nicht den daktylischen, sondern den dorischen Strophen anzugehören, wie in der Oresteia des Stesichorus fr. 37: **τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων***). Bei der Vorliebe für tetrapodische Formen verbindet die Chorpoesie die Tripodie mit einer Tetrapodie zur daktylischen Heptapodie, entweder mit auslautendem Spondeus oder katalektisch. Die erstere Form heisst wegen ihres häufigen Gebrauches bei Stesichorus *metrum Stesichorium* Serv. 1821; bei jedem der drei Dichter finden sich Beispiele:

Alcm. 22: φοίναις δὲ καὶ ἐν θιάσοισιν
ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέ|πει παιᾶνα κατάρχειν**).
Stesich. 5 nach Bergks Umstellung: Ταρτησσοῦ ποταμοῦ σχεδὸν ἀντιπέρας κλεινᾶς Ἐρυθείας
ἐν κευθμῶνι πέτρας παρὰ παγὰς ἀ|πείρονας, ἀργυρορίζους.
Ibyc. 5: Εὐρύαλε, γλαυκέων Χαρίτων θάλος...
καλλικόμων μελέδημα, σὲ μὲν Κύπρις
ἅ τ᾽ ἀγανοβλέφαρος Πειθὼ ῥοδέ|οισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν.

Die katalektische Heptapodie heisst *Alcmanium*, Serv. 1821: *Alcmanium constat hexametro hypercatalecto*, doch kommt sie auch bei Stesichorus vor,

Stesich. fr. 7: σκύπφειον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς τριλάγυνον
πῖνεν ἐπισχόμενος, τό ῥά οἱ παρέ|θηκε Φόλος κεράσας.

Die dritte, aber seltenste daktylische Reihe ist die Pentapodie, welche mit spondeischem Auslaut *metrum Stesichorium*, mit katalektischem Ausgange *Alcmanium* genannt wird. Serv. 1820: *Stesichorium constat pentametro catalectico, ut est hoc:*

Marsya, cede deo tua carmina flebis

Stesich. 8: χρύσεον, ὄφρα δι᾽ Ὠκεανοῖο περάσας.

Serv. 1820: *Alcmanium constat tetrametro hypercatalecto, ut est hoc:*

Vita quieta nimis caret ingenio.

---

*) Diomed. 512. Plotius 2633. [Censorin.] p. 615. 617 *K.* S. III, 1.

**) Gewöhnlich wird δαιτυμόνεσσιν geschrieben und mit ἀπείρονας ein neuer Vers angefangen, der aber als kurzsilbig anlautender Parömiacus im κατὰ δάκτυλον εἶδος nicht vorkommt. Vgl. § 7 ff. — fr. 25: ἔπηγε δὲ καὶ μέλος Ἀλκμὰν scheint ebenfalls der Schluss eines längeren daktylischen Verses.

Alloiometrische Reihen und Verse.

Wenn sich Pindar und die späteren Lyriker der daktylischen Strophen nicht bedienen, so geschieht dies unstreitig aus dem Grunde, weil ein so gleichförmiges Metrum auf die Dauer der höheren Lyrik nicht zusagt, die, obwohl sie dem hesychastischen Tropos angehört*), doch mannichfaltigere und wechselvollere Formen verlangt. Dies fühlten bereits die älteren Vertreter der chorischen Lyrik und verbanden daher zur Minderung der allzu strengen Gleichförmigkeit die Daktylen mit alloiometrischen Reihen, die aber, um keine zu scharfen Contraste hervorzurufen und den Grundtypus möglichst rein zu erhalten, fast durchgängig dem anapästischen Maasse angehören und sich also von den daktylischen Reihen nur durch die schwungvolle Anakrusis unterscheiden. In welchem Verhältnisse diese Epimixis stattfand, lässt sich bei der Abgerissenheit der Fragmente nicht mehr erkennen; in vielen ist die Zahl der daktylischen und anapästischen Reihen so ziemlich gleich, so dass wir die daktylischen Strophen der Chorpoesie mit dem Namen daktylisch-anapästischer Strophen bezeichnen könnten, wenn sich nicht in den viel zahlreicher erhaltenen Strophen der Dramatiker ein augenscheinliches Vorwalten der daktylischen Reihen zeigte. Die anapästischen Reihen und Verse sind folgende:

Die anapästische Tetrapodie, akatalektisch und katalektisch. Ibyc. 2: *ἤ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον*, Ibyc. 15: *παρελέξατο Καδμίδι κούρᾳ*. Zwei Tetrapodieen vereint bilden eine anapästische Oktapodie, entweder akatalektisch:

Alcm. 28: *δῦσαν δ' ἄπρακτα νεανίδες, ὧστ' | ὄρνεις ἱέρακος ὑπερπταμένω* **),

ebenso Stesich. 8, Ibyc. 2, oder katalektisch (anapästischer Tetrameter):

Stesich. 3: *θρώσκων μὲν ἄρ' Ἀμφιάραος, ἄκον|τι δὲ νίκασεν Μελέαγρος.*

Kleine *μὲν ἄρ'*, Bergk unsicher *μὲν γὰρ τ'*, wodurch eine daktylische Oktapodie hergestellt wird.

Ibyc. 9: *γλαυκώπιδα Κασσάνδραν, ἐρασι|πλόκαμον κούραν Πριάμοιο φᾶμις ἔχησι βροτῶν . . . .*

Bergks Abtheilung ist nicht richtig.

*) Aristid. 30. Euclid. intr. mus. 21. Griech. Rhythm.[1] S. 192.

**) Dass Alkman anapästische Systeme gebildet hat, kann man aus diesem Verse nicht schliessen.

Ein synkopirter anapästischer Tetrameter entsteht, wenn die akatalektische anapästische Tetrapodie mit einer spondeisch auslautenden daktylischen Tripodie zu einem Vers verbunden ist (s. § 2):

◡◡ –́ ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ ⊔ –́ ◡◡ – ◡◡ ⊔ –

Ibyc. 3: *Φλεγέθων, ἅπερ διὰ νύκτα μακρὰν | σείρια παμφανόωντα.*
Alcm. 43: *καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα.*

Eine Umstellung der Worte halten wir nicht für nöthig.

Einzelne anapästische Tripodieen erscheinen Ibyc. 10. 13, aber unsicher. Dagegen ist die Verbindung zweier Tripodieen zum anapästischen Hexameter und der Tripodie mit der Tetrapodie zur anapästischen Heptapodie sowohl durch die alten Metriker wie durch die Fragmente bezeugt. Die akatalektische Hexapodie wird *metrum Stesichorium*, die katalektische Heptapodie *metrum Simonideum*, die akatalektische Heptapodie *metrum Alcmanium* genannt, Serv. 1822. Beispiele sind:

Stesich. 8: *ἀφίκοιθ' ἱερᾶς ποτὶ βέν|θεα νυκτὸς ἐρεμνᾶς*, ebenso fr. 1 und 7. Vgl. auch Mar. Victor. 2522.
Ibyc. 27: *οὐκ ἔστιν ἀποφθιμένοις | ζωᾶς ἔτι φάρμακον εὑρεῖν.*

Von den anapästischen Pentapodieen heisst die katalektische *metrum Alcmanicum*, Serv. 1822: *Alcmanicum constat dimetro hypercatalecto, ut est hoc:*

tremulum mare mellifiua nitet aura,

die akatalektische (*metrum Pindaricum* Serv. l. c.) findet sich

Ibyc. 2: *ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.*

Andere alloiometrische Reihen als anapästische scheinen nur als Abschluss einer grösseren Periode vorgekommen zu sein. Nachweisbar sind nur zwei logaödische Tripodieen als Ausgang der Stesichoreischen Strophe Geryon. fr. 8.

Composition der Strophen.

Von der Composition der daktylischen Strophen können wir uns, da die alten Metriker uns hier verlassen, nur ein sehr unvollständiges Bild entwerfen. Im Allgemeinen lassen sich zwei Strophengattungen unterscheiden, die eine bloss von Alkman, die andere von Alkman, Stesichorus und Ibykus vertreten.

Die Strophen der ersten Gattung haben eine sehr einfache und kunstlose Form, die dem Stile der subjectiven Ly-

riker noch ziemlich nahe steht und hauptsächlich durch Alcm. fr. 45, 33 und 34 repräsentirt wird. In dem ersten Beispiel vereinigte Alkman drei isometrische Reihen zu einer Strophe, indem er drei akatalektisch-daktylische Tetrapodieen*), wie es scheint, systematisch mit einander verbindet:

Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα, θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπί θ' ἵμερον
ὕμνῳ καὶ χαρίεντα τίθει χορόν.

Vgl. Maxim. Planud. V, 510 Walz: *αὕτη ἡ στροφὴ ἐκ τριῶν ἐστι κώλων δακτυλικῶν ἰσομέτρων συγκειμένη.* — Fr. 33 und 34 stimmen im Metrum überein. So weit sich dasselbe erkennen lässt, hat hier Alkman je vier Verse zu einer tetrastichischen Strophe vereint, drei daktylische Oktapodieen und eine Tetrapodie als kürzeren Schlussvers, in einer ähnlichen Form, wie später die Lesbier ihre sapphische Strophe bildeten:

Fr. 33.

στρ. *καί ποκά τοι δώσω τρίποδος κύτος, | ᾧ κ' ἔνι — ◡◡ — λε' ἀγείραις,*
ἀλλ' ἔτι νῦν γ' ἄπυρος, τάχα δὲ πλέος | ἔτνεος, οἷον ὁ παμφάγος Ἀλκμὰν
ἠράσθη χλιερὸν πεδὰ τὰς τροπάς· | οὔτι γὰρ ἠῢ τετυγμένον ἔσθει,
ἀλλὰ τὰ κοινά γὰρ ὥσπερ ὁ δᾶμος,
ἀντ. *ζατεύει . . . .*

Fr. 34.

στρ. . . . .
πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα | θεοῖσιν ἅδῃ πολύφαμος ἑορτά,
χρύσιον ἄγγος ἔχοισα μέγαν σκύφον, | οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχουσιν,
χερσὶ λεόντειον γάλα θήσαο,
ἀντ. *τυρὸν ἐτύρησας μέγαν ἄτροφον | ἀργιφόνταν.*

Die Strophen der zweiten Gattung unterscheiden sich durch eine grössere Mannichfaltigkeit der Reihen und Verse und namentlich durch Hinzumischung des anapästischen Metrums. Wie Alkman diese Strophen gebaut, darüber geben die hierher gehörigen Fragmente, wie fr. 22 (aus einem Päan), 43, 28, 25 keinen Aufschluss; auf längere Ausdehnung weist die Analogie der erhaltenen logaödischen Strophe fr. 60. Stesichorus und Ibykus zeigen in den beiden erhaltenen Strophen, für deren Vollständigkeit wir freilich keine Bürgschaft haben, bereits eine künstlerisch ausgebildete, eurhythmische Composition.

---

*) Von stichischer Verbindung der katalektischen Tetrapodieen wissen wir bei Alkman nichts. Ein Beispiel aus späterer Zeit Anthol. Palat. XV, 23.

Stesich. Geryon. fr. 8.

Ἀέλιος δ' Ὑπεριονίδας δέπας ἐσκατέβαινεν
χρύσεον, ὄφρα δι' Ὠκεανοῖο περάσας,
ἀφίκοιθ' ἱερᾶς ποτὶ βένθεα νυκτὸς ἐρεμνᾶς,
ποτὶ ματέρα κουριδίαν τ' ἄλοχον παῖδάς τε φίλους· ὁ δ' ἐς
ἄλσος ἔβα
δάφναισι κατάσκιον ποσσὶ πάϊς Διός.

—́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —́ ◡◡ — ◡◡ — —
—́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — —
◡◡ —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —́ ◡◡ — —
◡◡ —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — — —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —
— —́ ◡◡ — ◡ — —́ ◡◡ — ◡ —

Eine Pentapodie ist mesodisch von vier Tripodieen umschlossen, wovon je zwei einen Hexameter bilden. Dann folgen als stichische Periode zwei Tetrapodieen und zwei Tripodieen, die letzteren logaödisch als Schluss der Strophe.

Ibycus fr. 2.

Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἀπείρ(ον)α δίκτυα Κύπριδι βάλλει.
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήρᾳ
ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

◡◡ —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —
— —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —́ ◡◡ — ◡◡ — —
— —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ ⏓
—́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —́ ◡◡ — ◡◡ — —
◡◡ —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —

In stichischer Folge schliessen sich fünf Tetrapodieen (v. 1—3) und zwei Tripodieen (v. 4) an einander, eine Pentapodie bildet das Epodikon. v. 2 *ἀπείρ(ον)α—βάλλει* darf nicht mit Bergk zu einem Glykoneus gemacht werden.

Bei den späteren Lyrikern bleiben die daktylischen Strophen ohne Anwendung. Erst am Ende der klassischen Periode vernehmen wir wieder ein Echo aus jener älteren Zeit: der Megalopolitaner Kerkidas, der in seiner ganzen Richtung der alten Zeit zugethan war, wie namentlich sein Enthusiasmus für Homer, seine archaische Wort- und Satzbildung zeigt, hat in seinen Meliamben neben der dorischen Strophe sich auch des alten daktylischen Maasses bedient. Der satirische Ton darf nicht befremden, da sich schon bei Alkman Anklänge hieran finden. Das erhaltene Fragment (fr. 2 Bergk[4] II, 513) constituiren wir:

Οὐ μὰν ὁ πάρος γε Σινωπεὺς
τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοείματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα

χῆλος ποτ' ὀδόντας ἐρείσας,
καὶ τὸ πνεῦμα συνδακών·
ἧς γὰρ ἀλαθέως Διογενὴς Ζα|νὸς γόνος οὐράνιός τε κύων.

— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — — — ⏑⏑ —
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — — — ⏑⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Die Verbindung eines Parömiacus mit einem längeren daktylischen Verse erinnert an Alcman fr. 22 unserer Abtheilung.

Das Fragment aus dem Asklepios des Telestes, sieben daktylische Tripodieen, von denen die letzte katalektisch ist, gehört nicht hierher. Die Tripodieen weisen vielmehr darauf hin, dass wir hier das Bruchstück eines Dithyrambus in dorischer Composition vor uns haben, in welcher, wie Philoxenus, der Zeitgenosse des Telestes, auf das schlagendste beweist, die eingemischten Epitriten nur äusserst spärlich vorkamen.

§ 7.

Daktylische Chorlieder der Dramatiker im Allgemeinen.

(Metrische Bildung.)

In der dramatischen Chorpoesie hat das daktylische Maass keineswegs eine so hervorragende Stellung wie Iamben, Trochäen und Logaöden, es bildet vielmehr nur einen secundären Bestandtheil der melischen Parthieen und steht in der Häufigkeit seines Gebrauches etwa dem Vorkommen der dorischen Strophe in der Tragödie und Komödie coordinirt. Fast überall sind die daktylischen Chorlieder Nachklänge der älteren chorischen Lyrik und dem geübten Ohre des hellenischen Zuschauers als solche vernehmbar, jedoch in freier Nachbildung und im Geiste vorgeschrittener Melopöie. So sagt schon Aristophanes von den Ran. 1282 zusammengestellten daktylischen Versen des Aeschylus, dass sie aus den kitharodischen Nomen entlehnt seien, *ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένην*. Diese Worte bezeichnen aber nicht bloss die Alterthümlichkeit von Form und Inhalt, sondern sie sind zugleich ein ausdrückliches Zeugniss, dass das daktylische Metrum des Aeschylus auf die alte Nomenpoesie, also auf dieselbe Quelle zurückzuführen ist, der nach Glaukos auch die daktylischen Strophen des Stesichorus entstammen. Von beson-

derem Interesse ist hierbei die vom Scholiasten überlieferte Erklärung, die Timachidas von jenen Worten gibt: *ὡς τῷ ὀρθίῳ νόμῳ κεχρημένου τοῦ Αἰσχύλου*, denn gerade der *νόμος ὄρθιος* war in dem späterhin von Stesichorus gebrauchten *κατὰ δάκτυλον εἶδος* gesetzt (vgl. S. 91). Wenn Aristophanes von kitharodischen statt von aulodischen Nomen spricht, so kann das nicht befremden, denn nur Terpanders kitharodischen Nomen wird von Glaukos das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* abgesprochen, bei den späteren Nomendichtern dagegen verschwindet der Gegensatz von Kitharodik und Aulodik immer mehr, und schon Polymnestos, der früheste Vertreter der Nomenpoesie in der zweiten musischen Katastasis zu Sparta, trat nicht bloss als Aulode, sondern auch als Kitharode auf (Schol. Arist. Equit. 1287).

Die Reihen und Verse in den daktylischen Strophen der Dramatiker sind folgende:

a. Daktylische Reihen und Verse.

1. Die vorwiegende Reihe ist die daktylische Tetrapodie. Gewöhnlich sind zwei aufeinander folgende Tetrapodieen zu einer Oktapodie vereint, die entweder daktylisch auslautet wie Pers. 852, 1: *ὢ πόποι ἦ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πολισσονόμου βιοτᾶς ἐπεκύρσαμεν*, oder spondeisch (trochäisch) wie *οὐδὲ τὸν αὐτὸν ἀεὶ βεβάναι δόμον εὐτυχίᾳ· παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα* Heracl. 608, 3. 5. Agam. 104, 4. 5. 140, 9. 10. 11, oder endlich katalektisch auf die Arsis wie *δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν* Ran. 875, 5. Agam. 104, 1. 140, 8. 12. In den meisten Fällen findet in der Mitte eine Cäsur statt, ohne dass jedoch hierin Strophe und Antistrophe genau übereinkämen. Unterlassen ist die Cäsur Pers. 852, 1 in Strophe und Antistrophe, Agam. 104, 5 Antistr., Agam. 140, 8. 9. 11 Epod. Einzelne Tetrapodieen bilden einen selbständigen Vers mit daktylischem Auslaut Nub. 275, 3. 4. 6. 7. 10. 11. Oed. tyr. 151, 5. Phoen. 784, 1; 818, 12; mit spondeischem (trochäischem) Auslaut Ran. 875, 1. Agam. 140, 3. 4. 5. Eum. 1032, 1. 1040, 2. 3. Phoen. 784, 5. 818, 5. 11; mit auslautender Arsis Ran. 875, 5. Eum. 1032, 3. 1040, 3. Pers. 879, 4.

2. Die Tripodie ist als selbständiger Vers viel seltener, mit auslautender Arsis erscheint sie Nub. 275, 1 *παρθένοι ὀμβροφόροι*, mit auslautendem Spondeus (Trochäus) Av. 1749. Zwei Tripodieen werden zu einem Hexameter vereint, der bald

auf einen Spondeus (Trochäus), bald auf einen Daktylus auslautet (*hexametrum Ibycium*). Spondeisch auslautende sind Ran. 814, 1. 2. 875, 2. 3. 4. Agam. 104, 7. Oed. tyr. 151, 1. 2. 7. Phoen. 784, 2 ff. 815, 2 ff. Heraclid. 608, 1. Nub. 275, daktylisch auslautende Oed. tyr. 151, 6. Heracl. 608, 6. Nub. 275, 5. Die Cäsuren des epischen Hexameters sind vorherrschend, aber auch die Cäsur nach dem dritten Fusse wird besonders in den daktylisch auslautenden zugelassen. Drei Tripodieen sind vielleicht Nub. 275, 8 zu einem Verse verbunden. Mit einer vorausgehenden Tetrapodie wird die Tripodie zur Heptapodie vereint Av. 1748, 1. 2. Pers. 864, 1. 3. 897, 1. 5 mit einer Cäsur nach dem vierten Fusse.

3. Die Pentapodie ist viel seltener als die Tetrapodie und Tripodie, Ran. 814, 3. Pers. 879, 1. Agam. 104, 6. 9. 140, 14. Eum. 373, 1. 2. Heracl. 608, 7. Phoen. 808; mit auslautender Arsis Phoen. 818, 13; mit daktylischem Auslaut Pers. 879, 3. Sie bildet stets einen selbständigen Vers und ist überhaupt für die Verbindung mit anderen Reihen zu einem Verse wegen ihrer grossen Ausdehnung wenig geeignet. Nur Eum. 373, 3 scheint sie mit einer trochäischen Tetrapodie verbunden, doch ist hier eine doppelte Abtheilung zulässig.

4. Die Dipodie wird erst von Euripides gebraucht, Heracl. 608, 2. 4. — Agam. 104 *πειθὼ μολπὰν* ist anders abzutheilen.

Die Arsis des Daktylus ist nur bei den Komikern aufgelöst. Av. 1752: *διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας*, und die inlautenden Thesen der Reihen sind vorwiegend zweisilbig; die Contraction des Daktylus zum Spondeus ist viel seltener als im Epos, doch wird sie an allen Stellen und bisweilen in derselben Reihe mehrmals, selbst in aufeinander folgenden Füssen zugelassen. Eum. 373, 1: *δόξαι τ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναὶ*, Agam. 140, 5: *τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι*, Heracl. 608, 3: *εὐτυχίᾳ· παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα*, Eum. 1032, 3: *εὐφαμεῖτε δὲ, χωρῖται.* Die Contraction respondirt antistrophisch, ein Gesetz, wovon sich bei den Tragikern nur für den ersten und letzten Fuss der Reihe einige Ausnahmen finden, Pers. 879, 3: *οἷα — καὶ Ῥόδον*; Agam. 104, 1: *κύριος — κεδνός*; ib. v. 4: *καὶ χερὶ πράκτορι — δημιοπληθῆ*; Oed. tyr. 151: *Θήβας — Ἄρτεμιν.* Freier respondirt Aristoph. Nub. 275, 6. 7. Correctionsversuche an jenen Stellen sind unzulässig; völlig unrichtig aber ist es, wenn Hermann den ersten Daktylus der Reihe tilgt und statt dessen einen Iambus

verlangt, in der Meinung, dass die äolische Basis auch für die Daktylen der Tragiker gestattet sei. Dies ist nicht einmal in den spätesten daktylischen Monodieen der Fall, geschweige denn in diesen ernsten und würdevollen Chorgesängen, deren Vorbild der Nomos und die alte Lyrik des Stesichorus ist.

b. Alloiometrische Reihen.

1. Während die anapästischen Reihen in den daktylischen Strophen der objectiven Lyrik sehr häufig gebraucht werden, sind sie von den Dramatikern auf ein knappes Maass, meist auf den Schluss der Strophe oder Periode beschränkt. So erscheint der Parömiacus Nub. 275, 12. Eum. 1040, 4. Phoen. 818, 10. 15, ebenso die akatal. anapäst. Tetrapodie Phoen. 818, 8. 9. 14. Ausserdem lässt sich nur die katal. Oktapodie (Tetrameter) und die katal. Pentapodie nachweisen, jene als Mesodikon Pers. 897, 3, diese als vorletzte Reihe Agam. 140, 13.

2. Dagegen dringen bei den Tragikern in den Anfang der daktylischen Reihe auch einzelne trochäische und iambische Füsse ein, verbunden mit Synkope der zweiten inlautenden Thesis, eine Art der Mischung, wofür bei den Lyrikern die Beispiele fehlen. So entstehen die Formen

◡́◡ ◡ — — ◡◡ — ◡◡ und ◡ ◡́ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ . . . .

Die sämmtlichen hierher gehörigen Beispiele sind:

Phoen. 818, 1: *ἔτεκες, ὦ γᾶ, ἔτεκές ποτε,*
Pers. 852, 2: *εὖθ' ὁ γηραιὸς πανταρκὴς, ἀκάκας, ἄμαχος βασιλεὺς,*
Agam. 104, 6: *φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς,*
Agam. 104, 3: *ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας ξύμφρονα ταγὰν,*

und die von Aristophanes Ran. 1264 ff. aus Aeschylus angeführten Verse:

Myrmid. *Φθιῶτ' Ἀχιλλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάϊκτον ἀκούων,*
fab. inc. *κύδιστ' Ἀχαιῶν Ἀτρέως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ.*

Die Synkope fehlt Agam. 140, 7: *ἰήιον δὲ καλέω παιᾶνα.* — Diesen Versen stehen die Logaöden nahe, die aber in den daktylischen Strophen der Dramatiker noch sparsamer eingemischt werden. Agam. 140, 2. Pers. 852, 3; 879, 4. Nub. 278, 9.

3. Vollständige iambische und trochäische Reihen sind etwas häufiger als die anapästischen. Es findet sich die katal. trochäische Tetrapodie Nub. 814, 4. Pers. 864, 2; 879, 2 und vielleicht Eum. 373, 3; die trochäische Tripodie Pers. 864, 3.

Ran. 875, 8(?); die jambische Tetrapodie Agam. 140, 1; 104, 8. Oed. tyr. 152, 2; dieselbe Reihe katalektisch Ran. 875, 8(?). Pers. 897, 7.

§ 8.

Daktylische Chorlieder der Tragödie.

Nicht nur im metrischen Bau, sondern auch im Ton und Inhalt schliessen sich die daktylischen Chorlieder der Tragiker an die epische Lyrik des Stesichorus und an die alte hieratische Poesie, namentlich die Nomendichtung, an. Das vorwaltende Element bildet die epische Erzählung in feierlicher Ruhe mit andachtsvoller Erhebung des Gemüthes und einem unerschütterlichen Vertrauen auf die Gesetze der göttlichen Weltordnung. Damit verbindet sich zugleich eine tiefe tragische Stimmung, die sich in der stillen Trauer um die dahingeschwundene Grösse der Vergangenheit und in der Hoffnungslosigkeit für die Zukunft ausspricht, aber stets in ruhiger Milde und mit Ergebung in den Willen des unabänderlichen Schicksals. Dieser Ton zeigt sich besonders in den daktylischen Strophen des Aeschylus, der die archaische Färbung auch noch in seiner Diction hervortreten lässt. So die Strophen in der Parodos des Agamemnon, die kunstreichsten und vollendetsten Bildungen dieser Art; sie stehen hier wie die altersgrauen Säulen eines noch vom Nebel der Nacht umflossenen Tempels*), über dem bereits ein geheimnissvolles Morgenlicht zu dämmern beginnt und das Nahen des Tages verkündet, der beides, Heil und Unheil, bringen kann. Doch die Fäden der Zukunft sind in der Vergangenheit geknüpft, und so lässt der Chor der Greise die Thaten verflossener Zeiten vor seinem Geiste vorüberziehen und ahnt aus ihnen, immer mehr von düsterem Bangen ergriffen, die Nähe des Unheils. Die Gewalt der subjectiven Empfindung hält sich in den ruhigen Bahnen eines epischen Gesanges und erst am Ende jeder Strophe bricht sie in den verhängnissvollen Ruf aus: *αἴλινον, αἴλινον εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω.* Von gleicher Ausdehnung und Anordnung, aber weniger kunstreich sind die Strophen im zweiten Stasimon der Phönissen; der Ton ist noch elegischer und düsterer und neben der epischen Erzählung ist dem lyrischen Elemente ein grösserer Raum verstattet. Ebendahin gehört

*) Sie sind hier die *χρυσαῖ κίονες* und das *εὐτειχὲς πρόθυρον* (Pind. Ol. 6, init.) dieser erhabensten aller Parodoi.

auch das dritte Stasimon der Perser, in welchem der Chor der alten glücklichen Zeiten Persiens gedenkt, die jetzt, nachdem der grosse König todt ist, auf immer dahin sind. — In anderen daktylischen Strophen tritt die epische gegen eine hieratische Färbung zurück. So im Chor der Propompoi am Schlusse der Eumeniden, der im heiligen Festzuge die nun segnenden Eumeniden geleitet, — ein Prosodion des schlichtesten Cultus-Stiles auf die Tragödie übertragen. Einem Päan nähert sich die daktylische Strophe in der Parodos des Oedipus Rex: die Greise singen vom Orakel des delphischen Gottes, der als Heiland der schweren Leiden kommen soll. Im gnomischen Tone stellen die Strophen Heraclid. 608 die unerschütterlichen sittlichen Principien dar, nach denen die Gesellschaft sich ordnet. Aehnlich in der Parodos der Eumeniden, wo die Rachegöttinnen nach dem grauenerregenden Sturmgewoge des Zornes nunmehr im stolzen Vertrauen die Ewigkeit ihrer Satzungen preisen.

Schon die geringe Zahl der daktylischen Strophen bei den Tragikern lässt sie als etwas der Tragödie Fremdes, nur von aussen her Entlehntes erkennen, ebenso wie dies mit den dorischen Strophen der Fall ist. Auf ihnen allen liegt mehr oder weniger gewissermaassen der herbe Duft der Alterthümlichkeit, während dagegen die iambischen, trochäischen und logaödischen Strophen der Tragiker wie neue, eben erst aus der Hand des Bildners hervorgegangene Kunstwerke erscheinen. Von einem durchgreifenden Unterschiede der daktylischen Strophen bei den einzelnen Tragikern kann schon darum keine Rede sein, weil zu wenig erhalten ist. Doch lässt sich mit Bestimmtheit hervorheben, dass Aeschylus die kunstreichsten Formen gebildet hat. Der Umfang ist sehr ungleich, von 3 bis zu 17 Versen, die kleinsten Pers. 852, Eumen. 373. 1032, die ausgedehntesten im Agamemnon und den Phönissen. Hiermit übereinstimmend ist auch die eurhythmische Composition sehr verschieden: in den kleineren meist stichisch mit Epodikon erhebt sie sich in den grösseren zu den kunstreichsten mesodischen und palinodischen Perioden.

Perser, drittes Stasimon.

α′ 852 — 856 = 857 — 863.

ὦ πόποι, ἦ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πολισσονόμου βιοτᾶς ἐπεκύρσαμεν,
εὖθ᾽ ὁ γηραιὸς πανταρκὴς, ἀκάκας, ἄμαχος βασιλεὺς,
ἰσόθεος Δαρεῖος, ἆρχε χώρας.

‿́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ‿́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
‿́ ∪ — — — — — ‿́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
‿́ ∪ ∪ — — — ∪ — ∪ — —

Vier Tetrapodieen zu zwei Versen vereint; eine logaödische Pentapodie als Schluss.

β′ 864—870 = 871—878.

ὅσσας δ' εἷλε πόλεις πόρον οὐ διαβὰς Ἅλυος ποταμοῖο,
οὐδ' ἀφ' ἑστίας συθεὶς,
οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχελωΐδες εἰσὶ πάροικοι
Θρηκίων ἐπαύλων.

‿́ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ‿́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
‿́ ∪ — ∪ — ∪ ∪
‿́ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ‿́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
‿́ ∪ — ∪ — —

Zwei Heptapodieen umschliessen eine Tetrapodie; als Schluss ein Ithyphallicus, der vielleicht mit gedehntem Spondeus zu lesen ist.

γ′ 879 — 887 = 888 — 896.

νᾶσοί θ' αἳ κατὰ πρῶν' ἅλιον περίκλυστοι
τᾷδε γᾷ προσήμεναι,
οἵα Λέσβος, ἐλαιόφυτός τε Σάμος, Χίος,
ἠδὲ Πάρος, Νάξος, Μύκονος,
Τήνῳ τε συνάπτουσ' Ἄνδρος ἀγχιγείτων.

′ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
‿́ ∪ — ∪ — ∪ —
‿́ ∪∪∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
′ ∪ ∪ — — — ∪ ∪ ∪
— ‿́ ∪ ∪ — — — ∪ — ∪ — —

Zwei Pentapodieen und zwei Tetrapodieen distichisch verbunden mit einem logaödischen Epodikon wie in *στρ. α′*, nur dass hier eine Anakrusis hinzutritt. Mit Unrecht verwandelt Hermann *ἀντ.* 3 *καὶ Ῥόδον* als vermeintliche äolische Basis in *Ῥόδον τ'*.

δ′ *ἐπῳδὸς* 897—908.

καὶ τὰς εὐκτεάνους κατὰ κλῆρον Ἰαόνιον πολυάνδρους
Ἑλλάνων ἐκράτυνεν

α′ *στρ.*

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων.
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ | μολπᾶν ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών·
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, | Ἑλλάδος ἥβας ξύμφρονα ταγὰν,
πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι | θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν, ὁ κε|λαινὸς ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς,

σφετέραις φρεσίν. ἀκάματον δὲ παρῆν σθένος ἀνδρῶν τευχηστήρων
παμμίκτων τ᾽ ἐπικούρων.
νῦν δ᾽ οὐκ ἀμφιβόλως θεότρεπτα τάδ᾽ αὖ φέρομεν πολέμοισι
δμαθέντες μεγάλως πλαγαῖσσί τε ποντίαισιν.

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏒

⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ — — — — —

—́ — — ⏑ ⏑ — —

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒

—́ — — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑

Vers 1—5 bilden eine mesodische Periode von acht Reihen, eine katal. anapästische Oktapodie (Tetrameter) von zwei Tripodieen und zwei Heptapodieen umschlossen. Vers 6 ist das Epodikon; v. 2 darf nicht *ἐλαύνων* statt *Ἑλλάνων* gelesen werden, weil die äolische Basis den Dramatikern und den Daktylen der chorischen Poesie durchaus fremd ist.

Agamemnon Parodos *α' β'*.

Die Composition dieser grossartigen Strophen ist in den Texten völlig verunstaltet, in denen Hexameter, Pentameter, Dimeter, Trimeter, Tetrameter in unvermittelter Folge sich aneinander reihen. So planlos hat kein griechischer Dichter die Reihen durcheinander gewürfelt. Ranae 1280 gibt über die Abtheilung keinen Aufschluss, denn Euripides, der hier diese Strophen parodirt, singt keine ganzen Verse, sondern nur Bruchstücke. Nur ein genaues Eingehen auf die übrigen daktylischen Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker gibt die sicheren Normen der Abtheilung. Auch hier bewegt sich der daktylische Rhythmus wie bei Stesichorus und in dem Perserchore in langen gleichmässigen Versen, entsprechend der ernsten Grundstimmung in diesem Chore der Greise, der die Mitte zwischen Lyrik und Epos hält und mit ruhiger Ergebung in den Willen des unaufhaltsamen Verhängnisses die Vergangenheit mit ihren düstern Schatten vorüberziehen lässt.

ά στρ.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — 4 + 4

⏗ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — — —́ — — — — ⏑ ⏑ — — 4 + 4

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — — 4 + 4

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏕ —́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — — 4 + 4

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4 + 4

φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς
ἐκ δοριπάλτου παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν,
βοσκόμενοι λαγίναν, ἐρι|κύμονα φέρματι γένναν,
βλαβέντα λοισθίων δρόμων.
αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

β' ἐπῳδ.

Τόσον περ εὔφρων ἁ καλὰ
δρόσοισιν ἀέπτοις μαλερῶν λεόντων
πάντων τ' ἀγρονόμων φιλομάστοις
θηρῶν ὀβρικάλοισιν τερπνὰ
τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι,
δεξιὰ μέν, κατάμομφα δὲ φάσματα * στρουθῶν.
ἰήιον δὲ καλέω Παιᾶνα·
μή τινας ἀντιπνόους Δαναοῖς χρονίας ἐχενῇδας ἀπλοίας τεύξῃς.
σπευδομένα θυσίαν ἑτέραν, ἄνο|μόν τιν', ἄδαιτον, [ἀλάστορα] νεικέων
τέκτονα σύμφυτον, οὐ δεισήνορα. | μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος
οἰκονόμος δολία, μνάμων μῆ|νις τεκνόποινος. τοιάδε Κάλχας
ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν | μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὁδίων
οἴκοις βασιλείοις· τοῖς δ' ὁμόφωνον
αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

Wie durch den gemeinschaftlichen Refrain, so ist Strophe und Epode auch durch eine einheitliche rhythmische Composition verbunden. Eine jede zerfällt in zwei Perioden, eine stichische von 5 Oktapodieen und eine mesodische von kürzeren Versen. In α' geht die stichische Periode voraus und die mesodische Periode folgt (eine Hexapodie von zwei Tetrapodieen und zwei Petapodieen umschlossen); in β' geht die mesodische Periode voran, in der drei Tetrapodieen von zwei Pentapodieen und zwei Tetrapodieen umschlossen sind; alsdann, sobald v. 8 mit dem Gebete an Apollo der ruhig erhabene Ton wie im Anfange des Gesanges zurückkehrt, wird die stichische Periode aus α' wiederholt und jene fünf Oktapodieen kehren noch ruhiger als das erste Mal wieder, worauf ein Epodikon von zwei Versen den Abschluss des Ganzen bildet. Durch die Nachweisung dieser Eurythmie und die oben aufgestellte Theorie der daktylischen Strophen überhaupt findet unsere Abtheilung von selber ihre Erklärung und bedarf keiner weiteren Rechtfertigung. Doch wollen wir noch darauf hinweisen, dass fast überall die Interpunktion mit dem Versende zusammenfällt. In α' v. 1 wird die fehlende Schlussthesis durch die Anakrusis des folgenden Verses ersetzt. — Die Herstellung der Eurhythmie bestätigt Lachmanns und G. Hermanns Vermuthung vom Ausfall eines Fusses in der Epode;

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ 3
—́ ⏑ ⏑ — — — — — ⏑ ⏑ — — 5
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 3 + 3
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — — 5

β' ἐπῳδ.

⏑ —́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — 4
⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — — 5
—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4
—́ — — ⏑ ⏑ — — — — 4
—́ — — — — ⏑ ⏑ — — 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 5
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — — 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — — 4 + 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4 + 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ —́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑̱ 4 + 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — — —́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — — 4 + 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — 4 + 4
— —́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ἐπῳδ. 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — — 5

jener schiebt *μῆνιν*, dieser *φωτὸς* hinter *δεισήνορα* ein. Doch findet die Lücke im vorausgehenden Verse statt, wo wir *ἀλάστορα* eingeschoben haben.

Eumenid. Parodos.

γ' 368 — 371 = 377 — 380.

δόξαι τ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναὶ
τακόμεναι κατὰ γᾶν μινύθουσιν ἄτιμοι
ἁμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν, ὀρχησμοῖς τ' ἐπιφθόνοις ποδός.

—́ — — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑̄

An drei stichisch verbundene Pentapodieen schliesst sich eine trochäische Tetrapodie als Epodikon. Doch kann v. 3 auch in drei Tripodieen zerlegt werden.

Oedip. tyr. Parodos.

α' 151 — 158 = 159 — 166.

6 *ὦ Διὸς ἁδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου*
4 *Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας*
6 *Θήβας; ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων,*
4 *ἰήιε Δάλιε Παιάν,*
4 *ἀμφὶ σοὶ ἁζόμενος, τί μοι ἢ νέον*
6 *ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος.*
6 *εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα.*

´ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — —
∪ ´ ∪ — ∪ — ∪ —
´ ∪∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — —
— ´ ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
5 ´ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
´ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — ∪ ∪
´ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — —

Einzige Syzygie dieser Art bei Sophokles, Nachklang apollinischer Päane in feierlichsakralem Tone. Die Hexameter sind lyrisch wie bei Alkman und den Aeoliern, daher die Spondeen nur ausnahmsweise zugelassen, dagegen durchgehende *πενθημιμερὴς* und bukolische Cäsur (S. 40). Die ganze Parodos trägt archaischen Charakter: sie ist das einzige Chorlied des Sophokles mit 3 Syzygieen, während von ihm sonst nur zwei Syzygieen oder eine einzige Syzygie mit Epode gebraucht werden. Terpandreische Composition ist trotz anderweitigen Widerspruchs ausser Zweifel (Westphal Prolegom. zu Aesch. S. 97, Oberdick Beiträge zur Kritik und Erklärung des Aeschylus, Programm d. G. v. Glatz S. 5); sprachliche Archaismen sind der Refrain V. 153 *ἰήιε Δάλιε Παιάν* aus altattischen Päanen, 154 *ἀμφί* mit Dativ, 159 *κεκλόμενος*, adverbialer Gebrauch der Präpositionen 182 *ἓν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἔπι ματέρες* u. s. w. V. 1—3 wird eine Tetrapodie von zwei Hexametern umschlossen. Dann folgen zwei Tetrapodieen und wieder zwei Hexameter.

Phoeniss. 818—833 *ἐπῳδ.*

ἔτεκες, ὦ γᾶ, ἔτεκές ποτε,
βάρβαρον ὡς ἀκοὰν ἐδάην ἐδάην ποτ' ἐν οἴκοις,
τὰν ἀπὸ θηροτρόφου φοινικολόφοιο δράκοντος
γένναν ὀδοντοφυῆ, Θήβαις κάλλιστον ὄνειδος·
5 *Ἁρμονίας δέ ποτ' εἰς ὑμεναίους*
ἤλυθον οὐρανίδαι, φόρμιγγί τε τείχεα Θήβας
τᾶς Ἀμφιονίας τε λύρας ὕπο πύργος ἀνέστα
διδύμων ποταμῶν πόρον ἀμφὶ μέσον
Δίρκας, χλοεροτρόφον ἃ πεδίον
10 *πρόπαρ Ἰσμηνοῦ καταδεύει·*
Ἰώ θ' ἁ κερόεσσα προμάτωρ
Καδμείων βασιλῆας ἐγείνατο,
μυριάδας δ' ἀγαθῶν ἑτέρας ἑτέροις
μεταμειβομένα πόλις ἅδ' ἐπ' ἄκροις
15 *ἕστακ' Ἄρεος στεφάνοισιν.*

´∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪
´ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — — — ⏑⏑ — —
5 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
10 ⏑⏑ —́ — — ⏑⏑ — —
—́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
15 — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —

V. 1—5 mesodische Periode, drei Hexameter von zwei Tetrapodieen umschlossen. Die zweite Periode v. 6—10 enthält zwei Hexameter und drei anapästische Tetrapodieen in stichischer Folge. Die dritte Periode v. 11—15 wieder mesodisch, eine Pentapodie zwischen vier Tetrapodieen. — Das vorausgehende völlig daktylische Strophenpaar ist zu verdorben, als dass sich das Metrum im Einzelnen sicher bestimmen liesse.

Heracl. erstes Stasimon.
608—617 = 618—629.

οὔτινά φημι θεῶν ἄτερ ὄλβιον, οὐ βαρύποτμον τ'
ἄνδρα γενέσθαι,
οὐδὲ τὸν αὐτὸν ἀεὶ βεβάναι δόμον εὐτυχίᾳ· παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα
μοῖρα διώκει·
τὸν μὲν ἀφ' ὑψηλῶν βραχὺν ᾤκισε, τὸν δ' ἀτίταν εὐδαίμονα τεύχει.
μόρσιμα δ' οὔτι φυγεῖν θέμις, οὐ σοφίᾳ τις ἀπώσεται·
ἀλλὰ μάταν ὁ πρόθυμος ἀεὶ πόνον ἕξει.

—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏓
—́ ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — —
—́ ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — — — ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —

Die Strophe bildet eine zusammengesetzte palinodische Periode mit einer Pentapodie als Epodikon:

3 3   2 4 4   2 4 4   3 3   5

Noch bleibt eine Stelle übrig, die sich den daktylischen Chorliedern anschliesst, aber in Inhalt und Form bereits den

Uebergang zu den daktylischen Klagmonodieen der späteren Tragödie macht, die Proodos in der Parodos der Medea.

Medea 131—138 *προῳδ.*

ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοὰν
τᾶς δυστάνου
Κολχίδος, οὐδέ πω ἤπιος· ἀλλὰ, γεραιά,
λέξον· ἐπ' ἀμφιπύλου γὰρ ἔσω μελάθρου γόον ἔκλυον·
5 *οὐδὲ συνήδομαι, ὦ γύναι, ἄλγεσι δώματος,*
ἐπεί μοι φίλον κέκρανται.

Ein daktylischer Hexameter mit daktylischem Auslaut v. 4 wird von zwei daktylischen Pentapodieen umgeben. Es folgt eine iambische Pentapodie mit Synkope nach der ersten Arsis, analog Soph. Electr. 5. 6; als Proodikon gehen zwei anapästische Reihen voran, gleichsam eine Fortsetzung der vorangehenden anapästischen Systeme.

§ 9.

Daktylische Chorlieder der Komödie.

Das daktylische Maass ist an sich der Komödie so fremd wie der Tragödie, aber Aristophanes hat mit demselben Talente wie Pindars dorische Strophen und die Maasse der tragischen Gesänge auch die daktylischen Rhythmen der Nomendichter zur Erreichung von komischen Contrasten nachgeahmt und versteht sie eben so ernst und feierlich wie nur irgend ein Tragiker zu bilden. Eine Beziehung auf die epische Lyrik des Stesichorus lag ihm fern, wir haben die Vorbilder von den meisten seiner daktylischen Strophen in der hieratischen Poesie, aus der auch Stesichorus seine Rhythmen schöpfte, zu suchen. Dahin gehören zwei feierliche Lobgesänge Nub. 275 und Aves 1748. Der erste ist so freudig-ernst und schwungvoll, als ob er von einem Olympos oder Sakadas gesungen wäre, freilich nur, um dadurch den Gegensatz der leichtfertigen und windigen Gottheiten, denen er geweiht ist, um so schärfer hervortreten zu lassen; der andere, die Waffen des Blitz- und Donnergottes verherrlichend, geht zuletzt in einen Hymenäus über und ist hier sehr charakteristisch in leichten, aufgelösten Rhythmen gehalten. Eine dritte daktylische Strophe, Ranae 875 vor dem Streite der beiden Dichter, bewegt sich in dem Kreise eines musischen Agon und erscheint als die Nachahmung eines Liedes, wie es von den alten Auloden

und Kitharoden vor dem Beginn des Wettstreites gesungen wurde. Aehnlich ist auch Ran. 818, nur dass Aristophanes hier besonders die komische Parallele eines Waffenkampfes hervorhebt und dabei, wie es scheint, der Phraseologie des Aeschylus noch einige Seitenhiebe versetzt.

Nubes 275 — 290 = 298 — 313, *ἀντ.*

παρθένοι ὀμβροφόροι,
ἔλθωμεν λιπαρὰν χθόνα Παλλάδος, εὔανδρον γᾶν
Κέκροπος ὀψόμεναι πολυήρατον·
οὗ σέβας ἀρρήτων ἱερῶν, ἵνα
5 *μυστοδόκος δόμος ἐν τελεταῖς ἁγίαις ἀναδείκνυται,*
οὐρανίοις τε θεοῖς δωρήματα,
ναοί θ' ὑψερεφεῖς καὶ ἀγάλματα,
καὶ πρόσοδοι μακάρων ἱερώταται, εὐστέφανοί τε θεῶν θυσίαι θαλίαι τε,
παντοδαπαῖς ἐν ὥραις,
10 *ἦρί τ' ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις,*
εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα,
καὶ Μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν.

–́ ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏓
–́ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ –́ ∪ ∪ — — — —
–́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
–́ ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪
5 –́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ –́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
–́ ⏖ — ∪ ∪ — ⏖ — ∪ ∪
–́ ⏖ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
–́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ –́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ –́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
–́ ∪ ∪ — ∪ — —
10 –́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
–́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
— –́ ∪ ∪ — ∪ ∪ ⊔ —

V. 1—8 bilden eine einzige Periode mit Hiatus nach v. 1.

3 3 3   4 4   6   4 4   3 3 3

Darauf ein logaödisches Epodikon und eine zweite Periode von drei Tetrapodieen. Der logaödische Vers wäre leicht in einen daktylischen zu verwandeln (*παντοδαπαῖσιν* und in der Strophe v. 286 *μαρμαρέαισιν* statt *παντοδαπαῖς* und *μαρμαρέαις*); doch bedarf es dessen nicht, da er als Abschluss einer Periode steht.

Aves 1748 — 1754.

ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος, ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πύρφορον, ὦ χθόνιαι βαρυαχέες ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί,
αἷς ὅδε νῦν χθόνα σείει.

διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας,
καὶ πάρεδρον Βασίλειαν ἔχει Διός.
Ὑμὴν ὦ, Ὑμέναι' ὦ.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑́⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ — — ⏑ ⏑ — —

Auf zwei Heptapodieen folgen zwei Tripodieen, die letzte mit einer aufgelösten Arsis. Eine dritte Heptapodie bildet den Schluss.

Ranae 814. 818. 822. 826.

ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλου παρίδῃ θήγοντος ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏒
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓

Die Eurhythmie besteht nicht innerhalb der einzelnen Strophe, wie dies oft bei den kleineren Strophen nicht der Fall ist, sondern tritt erst durch die viermalige Wiederholung hervor. Zu bemerken ist die genaue antistrophische Responsion, indem alle vier Mal der Spondeus nur dem Spondeus, der Daktylus nur dem Daktylus entspricht.

Ranae 875 — 882.

ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι ἁγναὶ
Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας αἳ καθορᾶτε
ἀνδρῶν γνωμοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν ὀξυμερίμνοις
ἔλθωσι στρεβλοῖσι παλαίσμασιν ἀντιλογοῦντες,
ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν
δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν.
νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χω|ρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ — — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — —

V. 1—5 eine mesodische Periode, drei Hexameter von zwei Tetrapodieen umschlossen. In den zwei letzten Versen sind drei Tetrapodieen und ein Ithyphallicus vereint.

Ausser dem in lauter Hexametern gehaltenen Prosodion am Schlusse der Ranae bleibt uns noch eine daktylische Stelle übrig, die einen ganz abweichenden Charakter zeigt und gerade dadurch von grossem Interesse ist. Dies ist der berühmte Küchenzettel einer leckeren Fricassée bei Aristophanes Ecclesiaz. 1167 ff. Man könnte geneigt sein, dieses Lied für eine daktylische Monodie zu halten, da das Metrum in der That mit Stellen wie Oed. Col. 229 (s. § 10) Aehnlichkeit hat. Doch ist es keine Monodie, weil es getanzt wird. Die Bedeutung erhellt aus Aristophanes selber. Vorher gehen nämlich die Verse:

῾Η. ὢ ὢ ὥρα δή,
ὦ φίλαι γυναῖκες, εἴπερ μέλλομεν τὸ χρῆμα δρᾶν,
ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπαποκινεῖν· Κρητικῶς οὖν τὼ πόδε
καὶ σὺ κίνει. ῾Η. τοῦτο δρῶ. ῾Η. καὶ τάσδε νῦν....
......λαγαρὰς τοῖν σκελίσκοιν τὸν ῥυθμόν.

Die Lücken hat Meineke richtig angegeben, es waren trochäische Tetrameter wie die vorausgehenden Verse, Päonen dürfen nicht hineinemendirt und die handschriftlichen Vorzeichen *῾Ημιχ.* nicht geändert werden. Nach den Worten *τάχα γὰρ ἔπεισι* folgt der Küchenzettel, ein System v. 1169—1176, welches mit einer trochäischen Tetrapodie beginnt und sich in sieben daktylischen Tetrapodieen fortsetzt:

λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεο|κρανιολειψανοδριμυποτριμματο|σιλφιοτυρομελ
ιτοκατακεχυμενο|κιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστερα|λεκτρυονοπτεκεφαλλιο
κιγλοπε|λειολαγωοσιραιοβαφητραγαν|οπτερυγών· σὺ δὲ ταῦτ' ἀκροασάμε|
νος ταχὺ καὶ ταχέως λαβὲ τρύβλιον.

Auf das System folgen zwei iambische Tripodieen.

Das *κρητικῶς κινεῖν* bezieht sich nicht auf päonisches Metrum, sondern bedeutet ein Hyporchema, vgl. Athen. 5, 181 b *Κρητικὰ καλοῦσι τὰ ὑπορχήματα.* Schol. Pind. Py. 2, 127. Wir haben Anklänge an ein daktylisches Hyporchema vor uns. Daktylen sind auch sonst ein häufiges Maass der Hyporchemen gewesen, vgl. Pollux 4, 82 *ἔνιοι δὲ καὶ δακτυλικοὺς αὐλοὺς ὠνόμασαν τοὺς ἐπὶ τοῖς ὑπορχήμασιν, οἱ δὲ ταῦτα οὐκ αὐλῶν, ἀλλὰ μελῶν εἶναι εἴδη λέγουσιν.* Als Parallele sind herbeizuziehen die hyporchematischen Daktylen Alkmans fr. 33 und 34 (ebenfalls Tetrapodieen), wo der spartanische *παμφάγος* mit einer ähnlichen Ausgelassenheit wie bei Aristophanes der athenische Weiberchor die Seligkeit des Essens und Trinkens besingt.

———————

C. Daktylische Monodieen der Tragödie.

§ 10.

Metrischer Bau und ethischer Charakter.

Die daktylischen Klagmonodieen der Tragödie sind die späteste Entwickelung des daktylischen Metrums. Bei Aeschylus findet sich noch keine Spur davon, auch den früheren Stücken des Euripides und Sophokles sind sie fremd; erst seit Olymp. 89 lassen sie sich bei Euripides (in der Andromache und im Aeolus) nachweisen und später wendet sich auch Sophokles den neuen Formen zu. Ihr rhythmischer Kunstwerth ist meist nicht gross, sie dienen hauptsächlich nur als eine bequeme Unterlage für den von den Liebhabern der altklassischen Musik so hart mitgenommenen modernen Stil der dithyrambischen und skenischen Musik mit Trillern und Coloraturen in den Soloparthieen, an denen das Theaterpublikum immer mehr Gefallen fand. Auch der poetische Werth des Inhalts, der durchgängig in weichen, aber sehr bewegten Klagergüssen besteht, darf nicht hoch angeschlagen werden, nicht blos bei Euripides, sondern auch bei Sophokles, dessen Diction hier der Euripideischen oft zum Erstaunen nahe steht.

Anfangs wurden die daktylischen Monodieen antistrophisch gebaut (Andromache), nachher tritt aber eine völlig freie Bildung ein, die Form der *ἀπολελυμένα* oder *ἀλλοιόστροφα*, Aristot. Probl. 19, 15. Entweder ist der ganze, meist unter zwei Personen duettmässig vertheilte Gesang in Daktylen gehalten, oder er beginnt mit alloiometrischen Strophen (Glykoneen, Ionici und bei Euripides hauptsächlich mit den so beliebten Iambo-Trochäen) und schliesst zwei Wörter in einer sehr bewegten daktylischen Parthie ab, die als Bravourstück der ganzen Arie einen gewaltigen Effekt verlieh. Den Freunden der alten klassischen Rhythmik sagten diese Formen nicht zu, und so sehen wir sie denn auch bald nachher, als sie Euripides aufgebracht, von Aristophanes verspottet, der in dem Frieden 114 die daktylischen Monodieen des Aeolus parodirt und in demselben Maasse, in dem sich dort der tragische Schmerz ergoss, die hungrigen Kinder des Trygaios nach Brod jammern lässt, während der Vater auf dem Mistkäfer sich zum Himmel emporschwingt. Doch ungeachtet solcher Anfeindung wurden die Klagdaktylen

ein beliebtes Metrum der tragischen Bühne und wir wollen nicht in Abrede stellen, dass sie an manchen Stellen von Sophokles und Euripides in kunstreicher Weise behandelt sind und hier eine grosse rhythmische Wirkung hervorbringen. Freilich sind solche Stellen nicht häufig und der metrische Grundtypus ist dann immer mehr oder weniger verlassen.

Die charakteristische Grundform besteht in der Verbindung daktylischer Tetrapodieen, die gewöhnlich daktylisch, seltener spondeisch auslauten und in langer Folge ohne Hiatus und Syllaba anceps vereint, also nach der Terminologie der modernen Metrik zu daktylischen Systemen verbunden werden. Der Hiatus ist bloss nach langem Vocale und vor Eigennamen zugelassen, Androm. 1189 *ἀμφιβαλέσθαι* | *Ἑρμιόνας*, gewöhnlich bei Personenwechsel oder vor einer Interpunction, Phoeniss. 1546, 5 *αἰὲν ἐμόχθει, ὦ πάτερ, ὤμοι.* Ancipität der Schlusssilbe ist weder für den die Reihe schliessenden Daktylus noch den Spondeus zugelassen; für den letzteren kann also kein Trochäus eintreten mit Ausnahme von Phoen. 1567, 11 *φάσγανον εἴσω σαρκὸς ἔβαψεν*, wo eine alloiometrische Reihe folgt. — Die einzelnen Reihen werden durch Cäsur gesondert; wo sie unterlassen ist, tritt eine Cäsur nach der ersten Arsis der folgenden Reihe ein, Orest. 1007. 1009. Phoen. 1485, 2; 1567, 14. Oed. Col. 230. 231. 232. Dasselbe Gesetz der Cäsur gilt auch für die bloss dreimal vorkommende katalektische Tetrapodie Androm. 1173, 11. Hiket. 271, 10. 11, hinter der aber der Hiatus gestattet ist. — Einzelne Dipodieen werden zur Beschleunigung des Rhythmus zugemischt, Androm. 1173, 6, Phoen. 1506 mit daktylischem Ausgang, Phoen. 1499 mit trochäischem Ausgang und Phoen. 1803, die beiden letzteren mit aufgelöster erster Arsis: *τίνα δὲ προσῳδὸν* und *ἀνακαλέσωμαι.* — Neben der daktylischen Tetrapodie ist der Hexameter die am meisten gebrauchte Reihe, entweder so, dass ein einzelner Hexameter das Proodikon oder das Epodikon der Tetrapodieen bildet (Phoen. 1485. 1495. 1546, 6. — Phoen. 1485, 5. Philoct. 1201. Oed. Col. 234), oder so, dass mehrere Hexameter zusammen neben den Tetrapodieen eine eigene Gruppe bilden (Pax. 114. Hiket. 271. Troad. 595. Helen. 375). Obwohl der Hexameter oft die bukolische Cäsur hat und jedenfalls kyklisch zu messen ist, so muss er doch rhythmisch in zwei Tripodieen zerlegt werden, wie aus der eurhythmischen Composition hervorgeht. Wie in den daktylischen Chorgesängen

kann der Hexameter auch hier auf einen Daktylus ausgehen, Hiket. 277. Helen. 375, 10. Phoen. 1485, 1. Oed. Col. 235. An den Hexameter schliesst sich eine einzelne Tripodie mit daktylischem Auslaute oder katalektisch, Hiket. 271, 9. Helen. 375, 11; einmal kommt die Tripodie auch unter Tetrapodieen vor, Phoen. 1567, 5. — Am seltensten ist die Pentapodie, Phoen. 1485, 3 als Mittelpunkt einer mesodischen Periode und Helen. 166, wo sie mit zwei vorausgehenden Hexametern das Prooimion der threnodischen Parodos bildet.

Die Zusammenziehung der Thesis kann an allen Stellen der daktylischen Reihen eintreten, doch ist sie im Ganzen selten, weil sie dem bewegten Gange der Monodie widerstreiten würde. Eine rein spondeische Reihe findet sich Phoen. 1546, 7. Die Auflösung der Arsis kommt nur selten vor.

Von den eingemischten alloiometrischen Reihen, die vor und nach sich den Hiatus gestatten, sind die anapästischen die häufigsten, der Paroemiacus Helen. 375, 3. Phoen. 1446, 2. 3. 12 und öfters in den abweichend gebildeten Strophen Oed. Col. 216 ff.; die akatalektische Tetrapodie Phoen. 1567, 8. 12; der akatalektische Tetrameter Phoen. 1485, 4. — Trochäische, iambische und logaödische Reihen sind nur als Epodikon oder Proodikon gestattet, Oed. Col. 254. Helen. 375, 11. Orest. 1005, 8. Philoct. 1208. Oed. Col. 236. — Phoen. 1560. 1567. Ein einzelner Dochmius Phoen. 1508, 1. 4.

In einem einzigen Falle Philoct. 1204 ist der daktylisch auslautenden Tetrapodie als flüchtiger Auftakt eine Thesis vorausgeschickt, welche für die rhythmische Ausdehnung der Reihe ohne Einfluss ist (vgl. III 2):

ἀλλ', ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.

Den Charakter heftiger Erregung erhält die daktylische Monodie durch die Einmischung einer synkopirten logaödischen Reihe, deren letzter inlautender Fuss ein Trochäus ist; vor der Arsis desselben, die gewöhnlich aufgelöst ist, tritt die Synkope ein. Die Reihe dieser Form ist entweder eine Tetrapodie oder Pentapodie, bald mit thetischem Ausgange, bald mit schliessender Arsis, die als Versende verkürzt werden kann. Die Tetrapodie findet sich Androm. 1183 und 1196 als Schluss der Strophe und Antistrophe, wo sie sich ohne Wortbrechung an die vorausgehende Reihe anschliesst:

–́ ⏑ ⏑ ⌊ ⏖ ⏑ – ⏓

εἴθε σ' ὑπ' Ἰλίῳ ἤναρε δαί|μων Σιμοεντίδα παρ' ἀκτάν,

so wie Oed. Col. 242. 249. 253, an den beiden ersten Stellen ohne Auflösung der vorletzten Arsis:

–́ ⏑ ⏑ ⌊ ⏖ ⏑ ⏓

ὅστις ἄν, εἰ θεὸς ἄγοι und *τὰν ἀδόκητον χάριν.*

Die Pentapodie steht Oed. Col. 216. 218. 220. 222, wo vor der aufgelösten Arsis überall eine Cäsur stattfindet:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ∧ ⏖ ⏑ –

ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν.

Eine analoge metrische und rhythmische Bildung findet sich in den *ἑξάμετρα μείουρα* bei Lucian. tragodop. 312—324, worüber Terent. Maur. v. 1920. Diomed. 516. Serv. 1824 = p. 465, 5 K. Vgl. Mar. Vict. 2578. 2581. Terent. Maur. v. 1991. Plot. 2636.

Ueber die Synkope reiner Daktylen und die dadurch entstehenden Choriamben s. S. 123. Phoeniss. 1508 und 1539.

§ 11.

Die einzelnen daktylischen Monodien bei Euripides und Sophokles.

Andromache Exod. 1173—1183 = 1184—1196, Monodie des Peleus. Das älteste Beispiel einer daktylischen Monodie, zugleich das einzige von antistrophischer Responsion:

ὤμοι ἐγώ, κακὸν οἷον ὁρῶ τόδε
καὶ δέχομαι χερὶ δώμασιν ἁμοῖς.
ἰώ μοί μοι, αἰαῖ, ὦ πόλι
Θεσσαλία, διολώλαμεν, οἰχόμεθ'.
5 *οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι μοι τέκνα*
λείπεται οἴκοις.
ὦ σχέτλιος παθέων ἐγώ· εἰς τίνα
δὴ φίλον αὐγὰς βά(λ)λων τέρψομαι;
ὦ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρες,
10 *εἴθε σ' ὑπ' Ἰλίῳ ἤναρε δαί|μων Σιμοεντίδα παρ' ἀκτάν.*

Zehn Tetrapodieen, durch eine in der Mitte eingeschobene Dipodie in zwei gleiche Perioden getrennt. Ueber den Schlussvers s. § 10 fin. V. 5 und 8 dürfen die Worte *μοι τέκνα* und *βαλὼν τέρψομαι* nicht als Interpolation angesehen werden, dagegen ist das handschriftliche *βαλὼν* in *βάλλων* zu verändern. Antistr. v. 3 ist die Lesart des Venet. 471 *αἶ αἶ αἶ αἶ ἒ ἔ. ὦ παῖ* die richtige, die Interjectionen *ἒ ἔ* sind wie überall als Längen zu lesen.

Zweimal, v. 3 und 8, respondirt dem auslautenden Daktylus der Strophe ein Spondeus der Antistrophe, eine Freiheit, die sich die Tragiker auch in den daktylischen Chorliedern gestatten. S. Aesch. Agam. Parod. S. 106.

Hiketides Prolog 277—285, Monodie der Chorführerin. Zehn daktylische Hexameter, welche bis auf zwei die bukolische Cäsur haben, der fünfte mit daktylischem Auslaut. In der Mitte steht eine daktylisch auslautende Tripodie (als Fortsetzung des daktylisch auslautenden Hexameters) und zwei Tetrapodieen:

πρός σε γενειάδος, ὦ φίλος, | ὦ δοκιμώτατος Ἑλλάδι,
ἄντομαι ἀμφιπίτνουσα τὸ
σὸν γόνυ καὶ χέρα δειλαία·
οἴκτισαι ἀμφὶ τέκνων μ' ἱκέταν,
ἢ τιν' ἀλάταν, οἰκτρὸν ἰ|ήλεμον οἰκτρὸν ἱεῖσαν, κτλ.

Die beiden iambischen Verse 275. 276 *ἰώ μοι· λάβετε, φέρετε, πέμπετε,* | * *κρίνετε ταλαίνας χέρας γεραιᾶς* sind eine Interpolation aus Hecub. 62. 63.

Troades 594—607, Duetto des ersten Stasimon. Auf zwei iambische Strophenpaare der Hekabe und Andromache folgen daktylische Hexameter mit bukolischer Cäsur und als Schluss einige verdorbene Tetrapodieen. Dieselbe Composition, nur in umgekehrter Folge der Tetrapodieen und Hexameter, Arist. Vesp. 114 als Parodie des Euripideischen Aeolus. S. S. 117.

Helena 164—166, astrophisches Proömium der threnodischen Parodos, zwei daktylische Hexameter mit einer Pentapodie: *δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; ἒ ἔ.*

Helena 375—385, kommatische Monodie des ersten Stasimon: auf drei iambo-trochäische Alloiostropha folgt ein viertes im daktylischen Maass:

ὦ μάκαρ Ἀρκαδίᾳ ποτὲ παρθένε Καλλιστοῖ, Διὸς ἃ λεχέων
ἐπέβας τετραβάμοσι γυίοις,
ὡς πολὺ ματρὸς ἐμᾶς ἔλαχες πλέον, ἁ μορφᾷ θηρῶν λαχνογυίων
ὄμματι λάβρῳ σχῆμα λεαίνης
ἐξαλλάξασ' ἄχθεα λύπης·
ἅν τέ ποτ' Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο,
χρυσοκέρατ' ἔλαφον, Μέροπος Τιτανίδα κούραν
καλλοσύνας ἕνεκεν· τὸ δ' ἐμὸν δέμας ὤλεσεν ὤλεσε
πέργαμα Δαρδανίας ὀλομένους τ' Ἀχαιούς.

´ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ´ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
◡ ◡ ´ ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —́ — — — — ◡ ◡ — —
—́ ◡ ◡ — — — ◡ ◡ — —
—́ — — — — ◡ ◡ — —
—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡
—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —́ — — ◡ ◡ — —
—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡
—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡́◡ ◡ — ◡ — —

Auf zwei einen Parömiacus umschliessende Oktapodieen folgen drei einzelne Tetrapodieen und sechs zu drei Hexapodieen vereinte Tripodieen, wovon die letzte trochäisch ist.

Orestes 1005—1012. Eine lange iambisch-trochäische Monodie der Elektra geht ohne Satzende in einen daktylischen Schluss aus. Drei daktylische Oktapodieen, die zweite und dritte ohne Cäsur nach dem vierten Fusse, dann folgen zwei Tetrapodieen, wovon die letzte wahrscheinlich trochäisch ist mit der Umstellung *πολυπόνοις δόμων ἀνάγκαις*:

ἑπταπόρου τε δρόμημα Πελειάδος | εἰς ὁδὸν ἄλλαν Ζεὺς μεταβάλλει,
τῶνδέ τ' ἀμείβει ἀεὶ θανάτους θανά|των τά τ' ἐπώνυμα δεῖπνα Θυέστου
λέκτρα τε Κρήσσας Ἀερόπας δολί|ας δολίοισι γάμοις· τὰ πανύστατα δ'
εἰς ἐμὲ καὶ γενέταν ἐμὸν ἦλυθε
δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις.

Phoenissae 1485, grosses alloiostrophisches Monodikon und Duett zwischen Antigone und Oedipus. Die letzte Strophe des Monodikons ist dochmisch. Von den Versuchen einer antistrophischen Anordnung hätte schon Aristot. probl. 19, 15 abhalten sollen:

α' 1485—1492.

οὐ προκαλυπτομένα βοτρυώδεος ἁβρὰ παρηίδος
οὐδ' ὑπὸ παρθενίας τὸν ὑπὸ βλεφά|ροις φοίνικ', ἐρύθημα προσώπου,
αἰδομένα φέρομαι βάκχα νεκύων,
κράδεμνα δικοῦσα κόμας ἄπ' ἐμᾶς, | στολίδα κροκόεσσαν ἀνεῖσα τρυφᾶς,
ἁγεμόνευμα νεκροῖσι πολύστονον. αἰαῖ, ἰώ μοι.

—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡
—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —́ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —
—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ ◡ —
— —́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Mesodische Periode: eine daktylische Pentapodie als Mesodikon zwischen zwei Oktapodieen (die eine anapästisch) und zwei Hexapodieen.

β' 1493—1507.

Auf einen als Proodikon vorausgeschickten Hexameter folgen Tetrapodieen mit drei eingemischten Dipodieen, wovon in den beiden ersten der erste Daktylus zum Proceleusmaticus aufgelöst ist.

ὦ Πολύνεικες, ἔφυς ἄρ' ἐπώνυμος, ὤμοι, Θήβαις·
σὰ δ' ἔρις, οὐκ ἔρις, ἀλλὰ φόνῳ φόνος
Οἰδιπόδα δόμον ὤλεσε κρανθεὶς
αἵματι δεινῷ, αἵματι λυγρῷ.
τίνα δὲ προσῳδὸν
ἢ τίνα μουσοπόλον στοναχὰν ἐπὶ
δάκρυσι δάκρυσιν, ὦ δόμος, ὦ δόμος,
ἀνακαλέσωμαι,
τρισσὰ φέρουσα τάδ' αἵματα σύγγονα,
ματέρα καὶ τέκνα, χάρματ' Ἐρινύος;
ἃ δόμον Οἰδιπόδα πρόπαν ὤλεσε,
τᾶς ἀγρίας ὅτε
δυσξύνετον ξυνετὸς μέλος ἔγνω
Σφιγγὸς ἀοιδοῦ σῶμα φονεύσας.

γ' 1508 —1529.

1 *ἰώ μοι, πάτερ,*
2 *τίς Ἑλλὰς ἢ βάρβαρος, ἢ ‖ τῶν προπάροιθ' εὐγενετᾶν*
3 *ἕτερος ἔτλα κακῶν τοσῶνδ' | αἵματος ἁμερίου*
4 *τοιάδ' ἄχεα φανερά;*
5 *τάλαιν' ὡς ἐλελίζει. τίς ἄρ' ὄρνις*
6 *ἢ δρυὸς ἢ ἐλάτας ἀκροκόμοις | ἀμφὶ κλάδοις*
7 *ἐξομένα μονομάτορος ὀδυρμοῖς*
8 *ἐμοῖς ἄχεσι συνῳδός;*
9 *αἴλινον αἰάγμασιν ἃ | τοῖσδε προκλαίω μονάδ' αἰ-|*
ῶνα διάξουσα τὸν ἀεὶ χρόνον ἐν | λειβομένοισιν δακρύ(οι)σιν.
10 *τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαί|τας σπαραγμοῖς ἀπαρχὰς βάλω;*
11 *ματρὸς ἐμᾶς διδύμοισι γάλακ|τος παρὰ μαστοῖς*
12 *ἢ πρὸς ἀδελφῶν οὐλόμεν' αἰ|κίσματα νεκρῶν;*

1 ∪ —́ — ∪ —
2 ∪ —́ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ —
3 ∪ ∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
4 ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪∪
5 ∪́ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
6 —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ —
7 —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪∪ ∪ — —
8 ∪ — ∪ ∪∪ ∪ — ∪
9 —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ —
—́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪
10 ∪́∪ ∪ — ∪∪ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — — ∪ —
11 —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
12 —́ ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —

Die Daktylen haben fast durchgängig Synkope der Thesis nach der dritten oder zweiten Arsis erfahren; im zweiten Falle entstehen dadurch Choriamben mit gedehnter Schlusslänge. Analog ist der trochäische Vers 10 gebildet, der somit im kretischen Metrum erscheint. — V. 5 eine logaödische Basis wie in *στρ. ε'* 1. 2. — V. 1. 4 ist ein Dochmius eingemischt.

δ' 1530—1538.

1 *ὀτοτοτοῖ, λίπε σοὺς δόμους, ἀλαὸν ὄμμα φέρων,*
2 *πάτερ γεραιέ, δεῖξον,*
3 *Οἰδιπόδα, σὸν αἰῶνα μέλεον, ὃς ἐπὶ*
4 *δώμασιν ἀέριον σκότον | ὄμμασι σοῖσι βαλὼν ἕλ|κεις μακρό-*
πνουν ζωάν.
5 *κλύεις, ὦ κατ' αὐλὰν*
6 *ἀλαίνων γεραιὸν πόδα δεμνίοις*
7 *δύστανος ἰαύων;*

1 ∪́∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪́∪ ∪ — ∪ ∪ —
2 ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪
3 — ∪́∪ — ∪ — — ∪́∪ ∪∪ ∪ ∪∪
4 —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —́ ∪ ∪ — — —
5 ∪́ — — ∪ — —
6 ∪ —́ — ∪ — ∪ ∪́∪ — ∪ —
7 — —́ ∪ ∪ — —

Die Dochmien, die in *γ'* nur zweimal eingemischt waren, sind hier zum vorwiegenden Maasse geworden (v. 3. 5. 6). Ein daktylischer Vers bloss in der Mitte, aus zwei akatalektischen und einer katalektischen Tripodie bestehend (v. 4). Der Anfangs- und Schlussvers glykoneisch.

ε' 1539—1545.

O. *τί μ', ὦ παρθένε, βακτρεύμασι τυφλοῦ ποδὸς ἐξάγαγες εἰς φῶς*
λεχήρη σκοτίων ἐκ θαλάμων οἰκτροτάτοισιν δακρύοισιν,
πολιὸν αἰθέριον ἀφανὲς εἴδωλον ἢ νέκυν ἔνερθεν
ἢ ποτανὸν ὄνειρον;

∪́ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
∪́ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪
∪́∪ ∪ — ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — —́ ∪ — ∪∪ ∪ — ∪
—́ ∪ — ∪ ∪ — ∪

Die beiden ersten Verse bestehen aus einer synkopirten Pentapodie mit logaödischer Basis und einer synkopirten Tetrapodie. Analog ist der dritte Vers gebildet, nur dass das Metrum trochäisch ist. *αἰθέριον* statt des handschriftlichen *αἰθέρος* wird durch das Metrum erfordert. Ein Pherekrateus bildet den Schluss.

ϛ' 1546—1559.

Α. δυστυχὲς ἀγγελίας ἔπος οἴσει,
πάτερ, οὐκέτι σοι τέκνα λεύσσει
φάος οὐδ' ἄλοχος, παραβάκτροις
ἃ πόδα σὸν τυφλόπουν θεραπεύμασιν
αἰὲν ἐμόχθει, ὦ πάτερ, ὤμοι.
Ο. ὤμοι ἐμῶν παθέων· πάρα γὰρ στενάχειν τάδ', ἀΰτεῖν.
τρισσαὶ ψυχαὶ ποίᾳ μοίρᾳ
πῶς ἔλιπον φάος, ὦ τέκνον, αὔδα.
Α. οὐκ ἐπ' ὀνείδεσιν οὐδ' ἐπὶ χάρμασιν,
ἀλλ' ὀδύναισι λέγω· σὸς ἀλάστωρ
ξίφεσιν βρίθων ◡ ◡ — —
καὶ πυρὶ καὶ σχετλίαισι μάχαις ἐπὶ
παῖδας ἔβα σούς, ὦ πάτερ, ὤμοι.

Die beiden Parthieen der Antigone bestehen aus je fünf Tetrapodieen, daktylisch oder Paroemiaci; sie würden auch metrisch gleich sein, wenn v. 2 daktylisch (ὦ) πάτερ, οὐκέτι gelesen würde. Die in der Mitte stehende Parthie des Oedipus enthält einen Hexameter und zwei Tetrapodieen.

ζ' 1560—1566.

Ο. αἰαῖ. Α. τί τάδε καταστένεις;
Ο. ὦ τέκνα. Α. δι' ὀδύνας ἔβας,
εἰ τὰ τέθριππά γ' ἔθ' ἅρματα λεύσσων
ἀελίου τάδε σώματα νεκρῶν
ὄμματος αὐγαῖς σαῖς ἐπενώμας.
Ο. τῶν μὲν ἐμῶν τεκέων φανερὸν κακόν·
ἁ δὲ τάλαιν' ἄλοχος τίνι μοι, τέκνον, ὤλετο μοίρᾳ;

Ein Hexameter bildet das Epodikon nach sechs Tetrapodieen, wovon die beiden ersten iambisch sind mit Auflösung der zweiten Arsis.

η' 1567—1581.

Α. δάκρυα γοερὰ φανερὰ πᾶσι τιθεμένα,
τέκεσι μαστὸν ἔφερεν ἔφερεν | ἱκέτις ἱκέτιν ὀρομένα.
εὗρε δ' ἐν Ἠλέκτραισι πύλαις τέκνα
λωτοτρόφον κατὰ λείμακα λόγχαις
5 κοινὰν ἐνυάλιον
μάτηρ, ὥστε λέοντας ἐναύλους,
μαρναμένους ἐπὶ τραύμασιν, αἵματος
ἤδη ψυχρὰν λοιβὰν φονίαν,
ἂν ἔλαχ' Ἅιδας, ὤπασε δ' Ἄρης·
10 χαλκόκροτον δὲ λαβοῦσα νεκρῶν πάρα | φάσγανον εἴσω σαρκὸς ἔβαψεν,
ἄχθει δὲ τέκνων ἔπεσ' ἀμφὶ τέκνοις.
πάντα δ' ἐν ἄματι τῷδε συνάγαγεν,
ὦ πάτερ, ἀμετέροισι δόμοισιν ἄ|χη θεὸς ὅστις τᾷδε τελευτᾷ.

⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
⏖́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ -
—́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— —́ — — — — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — —
10 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — —

Aehnlich der vorigen Strophe gehen zwei trochäische Verse voraus, eine Hexapodie und eine Oktapodie; vielleicht ist die erste von Hermann durch Verdoppelung der Worte *δάκρυα* und *γοερὰ* richtig in eine Oktapodie verwandelt. V. 3—6 wird eine Tripodie von vier Tetrapodieen mesodisch umschlossen. V. 7—12 acht Tetrapodieen in gleichmässiger Folge geordnet: anapästische Tetrapodie, daktylische Tetrapodie und Oktapodie. V. 11 haben wir *ἄχθει* und *τέκνοις* statt *ἄχει* und *τέκνοισιν* geschrieben.

Philoktet, drittes Epeisodion, Amoibaion zwischen Philoktet und dem Chorführer:

ε' 1196—1202.

Χ. *βᾶθί νυν, ὦ τάλαν, ὥς σε κελεύομεν.*
Φ. *οὐδέποτ' οὐδέποτ', ἴσθι τόδ' ἔμπεδον,*
οὐδ' εἰ πυρφόρος ἀστεροπητὴς
βροντᾶς αὐγαῖς μ' εἶσι φλογίζων.
ἐρρέτω Ἴλιον οἵ θ' ὑπ' ἐκείνῳ
πάντες ὅσοι τόδ' ἔτλασαν ἐμοῦ ποδὸς ἄρθρον ἀπῶσαι.

Analog wie Phoen. 1560 ff. gebildet: nach fünf daktylischen Tetrapodieen ein Hexameter als Schluss.

ς' 1202—1208.

Φ. *ἀλλ', ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.*
Χ. *ποῖον ἐρεῖς τόδ' ἔπος;* *Φ.* *ξίφος, εἴ ποθεν,*
ἢ γένυν ἢ βελέων τι προπέμψατε.
Χ. *ὡς τίνα δὴ ῥέξῃς παλάμαν ποτέ;*
Φ. *κρᾶτ' ἀπὸ πάντα καὶ ἄρθρα τέμω χερί·*
φονᾷ φονᾷ νόος ἤδη.

Nach fünf daktylischen Tetrapodieen, deren erste mit einer langen Anakrusis beginnt (s. § 10), bildet ein anakrusischer Pherekrateus den Schluss.

Oedipus Coloneus, Prolog. Amoibaion zwischen Oedipus, Chorführer und Antigone, zerfällt in 7 alloiostrophische Parthieen, wovon α′ und ϛ′ glykoneisch, β′ ionisch, die übrigen daktylisch:

α′ 207—211.

O. *ὦ ξένοι, ἀπόπτολις· ἀλλὰ μὴ*
X. *τί τόδ' ἀπεννέπεις, γέρον;*
O. *μὴ μὴ μή μ' ἀνέρῃ, τίς εἰμι,*
μηδ' ἐξετάσῃς πέρα ματεύων.

— ⏖ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ — — ∪ ∪ — ∪ — ∪
— —́ ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —

Vier logaödische Tetrapodieen. *ὦ ξένοι* darf nicht von den folgenden Wörtern getrennt werden, wie dies bisher geschehen ist, vgl. ζ′ v. 2: *ὦ ξένοι, οἰκτείραθ' ἅ.*

β′ 212—215.

X. τί τόδ'; O. αἰνὰ φύσις. X. αὔδα.
O. τέκνον, ὤμοι, τί γεγώνω;
X. τίνος εἶ σπέρματος, ὦ
ξένε, φώνει, πατρόθεν.

Vier ionische Dimeter, die beiden letzten katalektisch.

γ′ 216—223.

O. ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν;
A. λέγ', ἐπείπερ ἐπ' ἔσχατα βαίνεις.
O. ἀλλ' ἐρῶ· οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν.
X. μακρὰ μέλλετον, ἀλλὰ τάχυνε.
O. Λαΐου ἴστε τιν'; ἰώ. X. ἰοὺ ἰού.
O. τό τε Λαβδακιδᾶν γένος; X. ὦ Ζεῦ.
O. ἄθλιον Οἰδιπόδαν; X. σὺ γὰρ ὅδ' εἶ;
δέος ἴσχετε μηδὲν ὅσ' αὐδῶ.

Die Verbindung eines daktylo-trochäischen Verses mit Synkope der dritten Thesis (s. § 10 fin.) und eines Parömiacus dreimal wiederholt.

—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ⏖ ∪ —
∪ ∪ —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — —

δ′ 224.

X. ὠὼ ὠώ. O. δύσμορος. X. ὠώ.
O. θύγατερ, τί ποτ' αὐτίκα κύρσει;
X. ἔξω πόρσω βαίνετε χώρας.
O. ἃ δ' ὑπέσχεο ποῖ καταθήσεις;

Das System enthält einen anapästischen Dimeter und Parömiacus, einmal wiederholt.

ε′ 228—235.

X. *οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται*
ἂν προπάθῃ τὸ τίνειν· ἀπάτα δ' ἀπά-
ταις ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομέ-
να πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔ-
χειν. σὺ δὲ τῶνδ' ἑδράνων πάλιν ἔκτοπος
αὖθις ἄφορμος ἐμᾶς χθονὸς ἔκθορε, μή τι πέρα χρέος
ἐμᾷ πόλει προσάψῃς.

Die Strophe ist wie Philoct. 1196 ff. gebildet: auf fünf daktylische Tetrapodieen folgt ein daktylischer Hexameter; daran reiht sich noch eine katalektisch-iambische Tetrapodie. Da aber die daktylischen Tetrapodieen nicht durch Wortende gesondert sind, was nur Ecclesiaz. 1169 ff. vorkommt, so ist mit Brambach von v. 2 an *ἀπάτα δ' ἀπάταις* anapästische Messung vorzuziehen. S. Gleditsch, Cantica des Sophokles S. 197.

ϛ′ 236.

A. *ὦ ξένοι αἰδόφρονες,*
ἀλλ' ἐπεὶ γεραὸν πατέρα
τόνδ' ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ' ἔργων
ἀκόντων ἀΐοντες αὐδάν.

— ◡ ◡ —   — ◡   ⏓
— ◡   — ◡ ◡   — ◡ ◡   ⏓
— ◡ ◡   — ◡ ◡   — —   —
— —   — ◡ ◡   — ◡   — —

Logaödische Tetrapodieen wie *στρ. α′*. Die Richtigkeit unserer Abtheilung *ὦ ξένοι αἰδόφρονες* wird durch den gleichen Vers 241, 2 *ὦ ξένοι, οἰκτείραθ'*, *ἃ* ausser Zweifel gestellt.

ζ′ 241—253.

ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελέαν, ἱκετεύομεν,
ὦ ξένοι, οἰκτείραθ', ἃ
πατρὸς ὑπὲρ τοὐμοῦ μόνου ἄντομαι,
ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα
5 *ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος*
ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον
αἰδοῦς κῦρσαι· ἐν ὔμμι γὰρ ὡς θεῷ
κείμεθα τλάμονες· ἀλλ' ἴτε, νεύσατε
τὰν ἀδόκητον χάριν
10 *πρός σ' ὅ τι σοι φίλον ἐκ σέθεν ἄντομαι,*
ἢ τέκνον ἢ λέχος ἢ χρέος ἢ θεός.

οὐ γὰρ ἴδοις ἂν ἀθρῶν βροτὸν — ◡ ◡
ὅστις ἄν, εἰ θεὸς ἄγοι,
ἐκφυγεῖν δύναιτο.

Nach dreizehn Tetrapodien, wovon v. 2. 9. 13 synkopirte Daktylo-Trochäen sind (s. § 10 fin.), folgt ein Ithyphallicus als Epodikon.

Zweiter Abschnitt.

Anapäste*).

A. Stichische Formen.

§ 12.

Prosodiakos, Paroimiakos.

Die allgemeinen metrischen und rhythmischen Gesetze der Anapäste sind bereits § 1 und 2 dargestellt. Das charakteristische Element des Metrums ist die anlautende Anakrusis. Sie bestimmt nicht nur den ethischen Charakter der Anapäste im Gegensatze zu den Daktylen, indem sie den ruhigen Gang des *ῥυθμὸς ἴσος* bewegter und energischer macht, wie dies bereits Aristides p. 97 mit den Worten andeutet: *οἱ δ' ἀπὸ ἄρσεων (ῥυθμοὶ) τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι*, sondern sie bedingt auch den ursprünglichen Gebrauch des anapästischen Maasses als Marschrhythmus. Während nämlich die Daktylen meist ohne orchestische Begleitung ruhig zur Kithara oder Flöte vorgetragen werden, sind die Anapäste von Anfang an das Metrum der Processionslieder und Marschgesänge. Jeder anapästische Fuss bezeichnet einen Schritt des Singenden, die *ἄρσις* (nach antiker Terminologie) das Erheben, die *θέσις* das Niedersetzen des Fusses**). Weil bei dem Marsche dem ersten Niedersetzen des Fusses eine Erhebung desselben vorausgeht, so muss auch in dem Metrum des begleitenden Gesanges, der mit

---

*) Uebersicht über die Litteratur s. Gleditsch, Metrik in Iwan Müllers Handbuch S. 532. Als besonders verdienstlich sind hervorzuheben die unten zu nennenden Untersuchungen von Reimann, auch die Abhandlungen von Nieberding, Klotz und Stippl.

**) Bacchius introd. p. 24: *Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; ὅταν κείμενος.* Aristid. p. 31. Maxim. Planud. V p. 454 Walz.

dem Rhythmus des Marsches übereinstimmt, der ersten *θέσις* eine *ἄρσις* vorausgehen.

Als Marschrhythmus erscheint der Anapäst, wenn wir vorläufig das Drama unberücksichtigt lassen, in einer doppelten Anwendung, einmal in den Prosodien, d. h. Processionsgesängen bei feierlichen Zügen nach Tempeln und Altären*), und den hieraus hervorgehenden prosodischen Päanen**), sodann in den Embaterien oder Enoplien, d. h. Schlachtgesängen bei dem Anrücken gegen den Feind, die hauptsächlich bei Spartanern und andern Doriern üblich waren und in ihrem Ursprunge ebenfalls auf den Cultus zurückgehen, da sie nicht bloss den Taktschritt angeben und die Reihen in Ordnung halten sollten, sondern zugleich ein Gebet an den Schlachtengott enthielten, dem der Feldherr unmittelbar vor dem Anstimmen des Gesanges ein Opfer dargebracht hatte***).

Die einzelnen anapästischen Metra der Prosodien und Embaterien sind die Tripodie, die katalektische Tetrapodie und die Verbindung der akatalektischen und katalektischen Tetrapodie zum katalektischen Tetrameter.

I. Die anapästische Tripodie, nach ihrem doppelten Gebrauche bei Prosodien und enoplischen Gesängen mit den Namen *προσοδιακὸς*†) und *ἐνόπλιος* oder *κατ' ἐνόπλιον ῥυθμὸς*

---

*) Proclus chrest. p. 381 Gaisf. Heph.: *Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον, ἐπειδὰν προσίασι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς καὶ ἐν τῷ προσιέναι ᾔδετο πρὸς αὐλόν. ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ᾔδετο ἑστώτων .... καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδιά τινες παιᾶνας λέγουσιν.* Schol. Aves 853 = Suid. *προσόδια.* Etym. magn. *ὕμνος.* Athen. IV p. 139e von den lacedämonischen Prosodien an den Hyakinthien: *κιθαρίζουσι καὶ πρὸς αὐλὸν ᾄδοντες ἐν ῥυθμῷ μὲν ἀναπαίστῳ, μετ' ὀξέος δὲ τόνου τὸν θεὸν ᾄδουσιν.*

**) Boeckh ad Pind. fragm. p. 586.

***) Athen. 14, 630 f. Plut. Lycurg. 22. Lacon. inst. 16. Thucyd. 5, 70. Xenoph. Hellen. 2, 4, 7. Cic. Tusc. 2, 16: *Spartiatarum procedit (agmen) ad tibiam nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio.* Mar. Victor. 2521. Pollux 4, 78. 82.

†) Rossbach de metro prosodiaco. Ind. lect. Vratisl. 1857. Reimann quaest. metr. Vratisl. 1875. Gelehrte und scharfsinnige Untersuchung über die Prosodien in desselben „Studien zur griechischen Musikgeschichte". A. Progr. des Gymn. zu Ratibor 1882 und B. «Die Prosodien und die denselben verwandten Gesänge der Griechen.» Progr. des Gymn. zu Glatz 1885. Von demselben Disputationis de prosodiorum similiumque apud Graecos carminum natura editae additamentum. Jahresber. des Gymn. zu Gleiwitz 1885/86.

bezeichnet, eines der vulgärsten Metren bei den alten Rhythmikern und Musikern*). Wie die Prosodien und Embaterien ursprünglich mit der Kithara statt mit der Flöte begleitet wurden, so scheint hier in älterer Zeit anstatt der anapästischen auch die daktylische Tripodie gebraucht worden zu sein, je zwei Tripodieen zum Hexameter verbunden. Dies wird wenigstens von den Prosodien des alten Eumelos berichtet, die in Hexametern geschrieben waren**), und eben daher mag es kommen, dass auch die daktylische Tripodie — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — den Namen *προσοδιακὸς* führt***). Zwei Tripodieen dieser Form heissen zusammen *ἑξάμετρον κατ' ἐνόπλιον*, was auf den embaterischen Gebrauch dieser im Epos seltenen Form hinweist†). — Das Aufkommen der anapästischen Tripodie an Stelle der daktylischen hängt mit der Anwendung der Aulodik zusammen; dies besagt die Nachricht, dass der Aulode Olympos der Erfinder des Prosodiakos sein soll. Aehnlich ist es zu verstehen, wenn überhaupt die Prosodien als eine Erfindung des Auloden Klonas angesehen werden††). Doch muss der Prosodiakos weit vor Archilochus hinaufgerückt werden, da ihn dieser bereits kyklisch, d. h. mit kurzer Anakrusis gebildet und mit trochäischen Reihen

---

*) Aristoph. Nub. 651. Xenoph. Anab. 6, 1, 11. Plato resp. 3, p. 400b. Schol. Nub. l. l.: *ὁ δὲ ἐνόπλιος* (sc. *ῥυθμὸς*) *καὶ προσοδιακὸς λεγόμενος ὑπό τινων σύγκειται ἐκ σπονδείου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου καὶ ἰάμβου. συνεμπίπτει δὲ οὗτος ἤτοι τριποδίᾳ ἀναπαιστικῇ ἢ βάσεσι δυσὶν, ἰωνικῇ καὶ χοριαμβικῇ.* Bacchius 25, Aristid. 39 (vgl. Ritschl Rh. Mus. 1842. S. 291.) Hephaest. 86. Plot. 2664. Mar. Vict. 2580. Vielfach in den metr. Schol. als *προσοδιακὸς* oder *προσοδικὸς* erwähnt. Die Alten unterscheiden zwei Formen, je nachdem die Anakrusis lang oder kurz ist. Neben der von dem Scholiasten zu den Wolken l. l. aufgeführten Messung als anapästischer Tripodie wird der Vers gewöhnlich nach zweisilbigen oder viersilbigen Füssen abgetheilt ⏓ ⏗, ◡ ◡, ⏗ ◡, ◡ ⏗ und — ⏗ ◡ ◡, ⏗ ◡ ◡ ⏗, *προσοδιακὸς διὰ τεσσάρων* und *διὰ συζυγιῶν*. Eine dritte Form, *προσοδιακὸς διὰ τριῶν* bei Aristides, ist die katalektische Tripodie ◡ ⏗, ◡ ◡, ⏗ ◡̄, wenn die Umstellung Gr. Rhythm.[1] S. 119. richtig ist. Die anapästisch anlautende Form nennt Servius p. 1821 *Aristophanium*, cf. Arist. Av. 329.

**) Paus. 4, 4, 1; 4, 33, 3; 5, 19. An die Prosodien in Hexametern erinnert der Abzugschor Ran. 1528.

***) Schol. metr. Eurip. Hecub. 461. Auf einem Missverständnisse scheinen die Prosodikoi des Dionys. comp. verb. 4 p. 22 R. zu beruhen, der damit das Priapeische Metrum bezeichnet. — Vgl. Eust. ad Odyss. φ 13 (1899, 62). Schol. ad Nub. 651.

†) Vgl. S. 35.

††) Plut. music. 27, 3.

verbunden hat*). Der Gebrauch bei Processionsliedern wird von Xenophon Anab. 6, 1, 11 bestätigt, wo es von den Mantineern heisst: *πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι καὶ ἐπαιώνισαν καὶ ὠρχήσαντο ὥσπερ ἐν τοῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσοδίοις***). Aus den Embaterien war der Enoplios in die Nomenpoesie übergegangen, denn so müssen wir es erklären, wenn er das Metrum in dem Nomos auf Ares bildete, der dem Olympos zugeschrieben wird und wie die Prosodien in dorischer Tonart gesetzt war***). Von den älteren Liedern dieses Metrums ist uns kein Bruchstück erhalten, wir besitzen nur den Anfang eines der späteren Zeit angehörenden Paian prosodiakos auf Lysander, der bereits kyklische Anapäste enthält, aber ohne Zweifel den älteren Liedern nachgebildet ist, Duris ap. Athen. 15, 696a. Plut. Lys. 18:

Τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας
στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
Σπάρτας ὑμνήσομεν, ὢ!
ἰή(ιε) Παιάν.

In dem Refrain ist wahrscheinlich *ἰήιε* statt *ἰή* zu lesen, wie bereits Bergk Poet. lyr.[4] III p. 673 bemerkt, so dass die akatalektischen Prosodiakoi auf einen katalektischen ausgehen. Der letztere wird von Aristides als ein *προσοδιακὸς διὰ τριῶν* bezeichnet und ist hier um so mehr am Platze, als auch die logaödischen Prosodiakoi der Komiker mit derselben Reihe schliessen†).

Die katalektisch-anapästische Tripodie scheint auch in stichischer Composition zu Processionsgesängen gebraucht zu sein. So finden wir sie in dem ersten Theile des dorischen Schwalbenliedes, welches die Rhodischen Knaben bei ihren Frühlingsumzügen sangen, Bergk l. l. p. 671:

Ἦλθ', ἦλθε χελιδὼν
καλὰς ὥρας ἄγουσα,
καλοὺς ἐνιαυτοὺς u. s. w.

II. Die katalektisch-anapästische Tetrapodie, *παροιμιακὸς*††) genannt, ein Name, den Hephästion als „Sprichwortvers" erklärt und nicht recht passend findet, weil die griechischen

---

*) Wenn Plutarch ib. 28 auch den Archilochus als Erfinder nennt, so lässt sich dies durch die Beziehung auf die kurzsilbig anlautende Form oder auf die Verbindung mit andern Metren rechtfertigen. Vgl. Hephaest. p. 85.

**) Vgl. Schol. metr. ad Pind. Olymp. 3: *Λέγεται δὲ προσοδιακὸν, διότι καὶ ἐν ἑορταῖς τοιούτοις ἐχρῶντο μέτροις.* Schol. metr. ad Soph. Ai. 172.

***) Plut. mus. 29. 17.

†) Equit. 1111. Ran. 448. Ecclesiaz. 290. Hermippus Stratiot. fr. 1.

††) Reimann quaest. metr. Vratisl. 1873. Cap. III.

Sprichwörter auch in Hexametern, Iamben u. s. w. abgefasst seien *). Uns scheint παροιμιακὸς mit προσοδιακὸς gleichbedeutend zu sein, so dass der Name so viel heisst als Weg- oder Marschrhythmus**). Damit stimmt der Gebrauch. Tyrtäus schrieb darin seine spartanischen Embaterien, von denen uns ein Bruchstück erhalten ist, Bergk P. l.[4] I, fr. 15:

Ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν,
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε u. s. w.

Wie der ebenfalls in Embaterien gebrauchte Tetrameter, so ging auch der Parömiacus in die Komödie über. So in den Odysseis des Kratinus beim Abzuge des Chors fr. 15 Mein. *Σιγὰν νῦν ἅπας ἔχε σιγὰν* u. s. w. Vgl. Bergk Comment. p. 160. Dass er in Prosodien vorkam, ist uns nicht überliefert. Ritschl Rhein. Mus. 1842 S. 277 theilt auch die Spondeen des Terpandrischen Hymnus auf Zeus als Parömiaci ab:

Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων
ἀγήτωρ, Ζεῦ, σοὶ πέμπω
*ταύταν (τὰν) ὕμνων ἀρχάν****).

In demselben Metrum ist der Anfang des Dionysischen Hymnus auf Helios gehalten. Auch christliche Hymnendichter bilden ganze Gedichte aus rein spondeischen Parömiaci, cf. Synesius hymn. 5.

§ 13.

Anapästische Tetrameter. Simmieion.

Im anapästischen Tetrameter†) catalecticus ist die akatalektische Tetrapodie und der Parömiacus zu einem Verse verbunden:

ꞷ ⏊ ꞷ — ꞷ — ꞷ — | ꞷ ⏊ ꞷ — ꞷ — —.

---

*) Hephaest. 46. Schol. Heph. 180. Trich. p. 23. Epit. Trich. 48. Mar. Victor. 2553. 2579. Serv. 1821. Terent. Maur. 1811. Schol. metr. besonders zu Olymp. I.

**) Nicht von παροίμιον, sondern οἶμος = ὁδὸς abzuleiten mit derselben Endung wie in προσοδιακός. Die ursprüngliche Bedeutung von παρὰ ist zurückgetreten, wie dies häufig in παριέναι und in παράβασις, παραβῆναι u. s. w. der Fall ist. — Bei Archilochus bald mit langer, bald mit kurzer Anakrusis und mit dem Ithyphallicus verbunden, vgl. S. 131 Anm. *

***) Diese Reihen fügen sich indess besser ohne Aenderung dem von Terpander gebrauchten τροχαῖοι σημαντοί, s. S. 9. Weniger wahrscheinlich scheint mir die semantische Messung für den Dionysischen Hymnus auf Helios, vgl. Thesmoph. 39 ff.

†) Hephaest. 44. 45. Trich. 24. Mar. Victor. 2521. Plotius 2653 Servius 1822. Censorin. 2726. Suid. u. Hesychius s. v. ἀνάπαιστος.

Er kommt ursprünglich mit dem Parömiacus im embaterischen Gebrauche überein; Hephästion führt den Anfangsvers eines spartanischen, wahrscheinlich auf Tyrtäus zurückzuführenden Schlachtliedes an:

Ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεως κίνασιν.

Von den dorischen Embaterien aus erhielt er in der dorisch-sicilischen Komödie eine Stelle, ohne Zweifel zunächst in den skoptischen Processionen der Iambisten. Dahin gehört ein bei Hephästion erhaltener Tetrameter des Aristoxenus von Selinus:

Τίς ἀλαζονίαν πλείσταν παρέχει τῶν ἀνθρώπων; τοὶ μάντεις.

Sehr ausgedehnt wurde der Gebrauch des Tetrameters in der Komödie des Epicharm, der zwei Stücke, die Choreuontes und den Epinikios, in diesem Metrum geschrieben hat. Aus der dorischen ging der anapästische Tetrameter in die attische Komödie über und wurde hier nächst dem iambischen Trimeter das häufigste Metrum. Ausser der vom Chorführer vorgetragenen Parabase, in der er wenigstens bei Aristophanes bei weitem vorherrscht*), erscheint er hauptsächlich an einer für die Oekonomie der Komödie sehr charakteristischen Stelle der Epeisodien. Nach einer chorischen Strophe folgt nämlich eine längere dialogische Parthie in anapästischen Tetrametern, an welche sich als Schluss ein anapästisches System anreiht. Dieser trichotomischen Gruppe, die wir mit dem Namen Syntagma bezeichnen können, entspricht als Antisyntagma eine zweite: Antistrophe, Tetrameter und System, in welcher die Tetrameter und das System entweder anapästisch oder iambisch sind**). Den Inhalt dieser Tetrameter bildet stets ein heftig geführter, erbitterter Streit zwischen zwei Agonisten, in den sich nicht selten der Chorführer einmischt, in den Rittern v. 761 ein Streit zwischen Kleon und dem Allantopoles, in den Wolken 959 zwischen dem

---

*) Nur die Parabase Nub. und Anagyros (fr. 19) im Eupolideum und Amphiaraos (fr. 18) im Priapeum. Eben wegen des häufigen Gebrauchs in den Aristophaneischen Parabasen scheint der anapästische Tetrameter den Namen *Ἀριστοφάνειον* erhalten zu haben. Aehnlich sind vielleicht die Namen *Εὐπολίδειον* und *Κρατίνειον* zu erklären.

**) Bloss Ecclesiaz. und Plutus fehlt das Antisystem, in dem letzteren Stücke auch die Strophe vor den Tetrametern, die hier um so mehr ihre Stelle haben sollte, als den Tetrametern ganz in der charakteristischen Weise dieser Syntagmata zwei mit *ἀλλ'* beginnende Verse des Koryphaios vorausgehen.

Dikaios und Adikos, in den Wespen 346, 379 und 546, 648 zwischen dem processsüchtigen Vater und dem friedlichen Sohn, in der Lysistrata 484, 549 zwischen den Weibern und Männern, in den Fröschen 1004 zwischen Aeschylus und Euripides, in den Ekklesiazusen 582 der Streit zwischen Männer- und Weiberregiment, im Plutos 487 zwischen Armuth und Reichthum. Die anapästischen Tetrameter erscheinen hier überall*) als Kampfanapästen, wie in den alten dorischen Embaterien, nur ist es kein Kampf der Waffen mehr, zu dem sie geleiten, sondern ein Kampf streitfertiger Zungen. Die Komödie selber ist sich dieser Analogie bewusst, wenigstens deutet darauf eine überall streng festgehaltene Eigenthümlichkeit in der Anordnung der Syntagmata, die sich sonst schwerlich erklären lässt. Nach dem Ende der chorischen Strophe werden nämlich die folgenden Tetrameter stets mit zwei Versen des Chorführers eingeleitet, in welchen dieser in einer fast überall wiederkehrenden typischen Form zum Kampfe anfeuert**), ähnlich wie im Schlachtgesange der Feldherr das Embaterion anstimmt***). So zeigt sich hier noch ein letzter Rest von dem Gebrauche der Anapästen als Marschrhythmus. Dabei hat die Komödie aber auch den ethischen Charakter der Anapästen festgehalten, indem dieselben auch hier ein zwar energisches und bewegtes, aber doch in ruhiger Würde gehaltenes Maass sind, wie aus dem verschiedenen Tone der correspondirenden anapästischen und iambischen Syntagmata hervorgeht†). Derselbe Charakter zeigt sich auch sonst in den anapästischen Parthieen der Komödie, Vesp. 875 (Gebet), Equit. 1316 (*εὐφημεῖν χρή*), Pax 1316 (*εὐφημεῖν χρή*). Die Bedeutung als Marschrhythmus tritt ausser der letztangeführten Stelle auch in der Parodos hervor, wo die Komiker den anapästischen Tetrametern eine ähnliche Stelle geben, wie die Tragiker den Systemen: Nub. 263, Ran. 353, in gleicher Weise Thesmoph. 947 und 655, Lysistrat. 1072, so wie den Abzugsanapästen am Ende des Plutos und der Wolken††).

*) Bloss das anapästische Syntagma der Wolken 451—626 hat einen friedlicheren Charakter.

**) Ueberall mit Ausnahme von Vesp. 649 beginnt der Koryphaios seine zwei Tetrameter mit einem auffordernden *ἀλλ'*.

***) Vgl. darüber O. Müller Eumeniden S. 89.

†) Besonders Nub. 959 und 1034, Ran. 905 und 1004.

††) Der sonstige Gebrauch der anapästischen Tetrameter beschränkt sich immer auf wenige Verse, in denen der Chorführer meist eine Auf-

Der metrische Bau der anapästischen Tetrameter zeigt folgende Gesetze:

1. Die Zusammenziehung der zweisilbigen Thesis zu einer Länge ist viel häufiger als im daktylischen Hexameter. Die dorischen Dichter und von den attischen Komikern noch Kratinus lassen den Spondeus auch anstatt des letzten Anapästes eintreten:

Cratin. ap. Heph. 46: *ὡς ἂν μᾶλλον τοῖς πηδαλίοις ἡ ναῦς ἡμῖν παιδαρχθῇ,*

ebenso auch in den angeführten Versen des Tyrtäus und Aristoxenus. Man nannte dieses Schema des Tetrameters *Λακωνικόν*. Weil indess ein so gravitätischer Schluss des Verses sich weniger für die Komödie eignet, so lässt Aristophanes mit den übrigen Komikern im siebenten Fusse bloss den Anapäst zu*). Dagegen kann in jedem der vorausgehenden Füsse die Zusammenziehung der Thesis stattfinden, ja die Beispiele sind nicht selten, wo die sämmtlichen Thesen der sechs ersten Stellen contrahirt sind z. B. Equit. 522. 766. 775. 815:

πάσας δ' ὑμῖν φωνὰς ἱεὶς καὶ ψάλλων καὶ πτερυγίζων,

namentlich, wenn dabei die Auflösung einer Arsis stattfindet, Acharn. 631. 655. 656. Equit. 777. 799. 820, oder mit Auflösung zweier Arsen, Equit. 776. 787. 804.

2. Die Auflösung der Arsis gestatten sich die Komiker gleich häufig für die drei ersten Füsse der ersten und für den ersten Fuss der zweiten Reihe, aber nur selten für den Schlussfuss der ersten. Die Arsis im dritten Fusse des Parömiacus kann als vierzeitige Länge nicht aufgelöst werden**), auch für die Arsis des vorausgehenden zweiten Fusses enthielt man sich der Auflösung:

◡◡ –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ | ◡◡ –́ ◡◡ — ◡◡ ⊔ —
— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — (◡◡) | — ◡◡ —

Zwei Auflösungen in demselben Verse sind eine ganz normale Form, selbst drei Auflösungen kommen vor, nur ist dann, um die allzugrosse Häufung der Kürzen zu vermeiden, in den Thesen

---

forderung ausspricht: vier Tetr. Vesp. 725, Thesmoph. 655; zwei Tetr. Av. 627. 637, Lysistr. 1072; zweimal drei Tetr. Eccles. 514.

*) Ausser den S. 133 Anm. * angeführten Stellen s. Stephan. Byzant. s. v. *Τελμησσός*.

**) S. § 2.

der sechs ersten Füsse meist durchgängige Contraction eingetreten:

Acharn. 658: οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.
Equit. 805: εἰ δέ ποτ' εἰς ἀγρὸν οὗτος ἀπελθὼν εἰρηναῖος διατρίψῃ.
Nub. 353: ταῦτ' ἄρα, ταῦτα Κλεώνυμον αὗται τὸν ῥίψασπιν χθὲς ἰδοῦσαι.
Vesp. 350: ἔστιν ὀπὴ δῆθ' ἥντιν' ἂν ἔνδοθεν οἷός τ' εἴης διορύξαι.
Vesp. 1027: οὐδενὶ πώποτέ φησι πιθέσθαι γνώμην τιν' ἔχων ἐπιεικῆ.
Cratin. ap. Heph. 48: χαίρετε δαίμονες οἳ Λεβάδειαν Βοιώτιον οὖθαρ ἀρούρης.

Da das Zusammentreffen von vier Kürzen den kräftigen Gang des Rhythmus stören würde, so muss bei der Auflösung der Arsis die ihr benachbarte Thesis contrahirt werden, und daher ist nicht nur der Proceleusmaticus, sondern auch die Verbindung eines Daktylus und Anapästes ausgeschlossen (— ◡́◡ ◡◡ —́), die letztere wenigstens innerhalb derselben Reihe, denn in der Mitte des Verses bei dem Zusammentreffen der beiden Reihen befremdet jene Verbindung weniger:

Vesp. 397: αὐτὸν δήσας. Ξ. ὦ μιαρώτατε | τί ποιεῖς; οὐ μὴ καταβήσει;

Der zweimal bei Aristophanes vorkommende Proceleusmaticus προσέχετε Vesp. 1015 und Aves 688 wird gewöhnlich in πρόσχετε verändert*).

3. Die Cäsur nach der vierten Arsis, welche die beiden rhythmischen Reihen des Verses auch im Metrum von einander absondert, ist bei Aristophanes weit sorgsamer als im iambischen und trochäischen Tetrameter beachtet, was ohne Zweifel mit dem scharf ausgeprägten und energischen Gange des anapästischen Rhythmus zusammenhängt. Ausnahmen finden sich

Vesp. 568: κἂν μὴ τούτοις ἀναπειθώμεσ|θα, τὰ παιδάρι' εὐθὺς ἀνέλκει.
Av. 600: τῶν ἀργυρίων· αὐτοὶ γὰρ ἴσα|σι· λέγουσι δέ τοι τάδε πάντες.
Nub. 987: σὺ δὲ τοὺς νῦν εὐθὺς ἐν ἱματίοι|σι διδάσκεις ἐντετυλίχθαι.
Plato Symmach. fr. 2: εἰς δ' ἀμφοτέρων ὄστρακον αὐτοῖσιν ἀνίησ' εἰς μέσον ἑστώς.
Callias Cyclop. fr. 2: τί γὰρ ἡ τρυφερὰ καὶ καλλιτράπεζος Ἰωνία εἴφ', ὅ τι πράσσει;

---

*) Doch vgl. § 14 Anm. *. Ein dritter Proceleusmaticus Nub. 984 Διιπολιώδη nach der Lesart des Rav. und Venet. wird gewöhnlich in Διπολιώδη verändert.

In anderen Versen wie Acharn. 645 *ὅστις παρεκινδύνευσεν Ἀθηναίοις εἰπεῖν τὰ δίκαια* ist die fehlende Cäsur durch Umstellung hergestellt. — Durch die Cäsur darf die Präposition von ihrem Casus und der Artikel von seinem Nomen nicht abgetrennt werden. Daher sind Verse wie Nub. 372, Ran. 1026 von Porson emendirt:

νὴ τὸν Ἀπόλλω, τοῦτό γέ τοι (δὴ) | τῷ νυν[ὶ] λόγῳ εὖ προσέφυσας.
εἶτα διδάξας [τοὺς] Πέρσας, μετὰ τοῦτ' | ἐπιθυμεῖν (ἐξ)εδίδαξα.

In der ersten Reihe des Tetrameters, die mit der Tetrapodie des anapästischen Systems identisch ist, wird wie hier gewöhnlich eine Cäsur nach der zweiten Arsis eingehalten. Doch lässt sich dies keineswegs in der Weise wie in dem Systeme als streng beobachtetes Gesetz aufstellen, da sich eine sehr grosse Menge von Abweichungen findet, welche Hermann Elem. p. 402 zusammengestellt hat. Den Grund dieser Cäsur s. § 14, 2.

Auch aus der katalektisch-anapästischen Hexapodie sollen nach Mar. Victor. p. 2522 (= p. 77,20 K.) Embaterien gebildet sein: *Cuius mensurae est hoc quoque metrum, quod Messeniacum appellatur et est ut superius trimetrum catalecticum in syllabam, verum eo distat, quod anapaestis praecedentibus et spondeis sequentibus habet factas coniugationes et postremam syllabam brevem. Idem et embaterion dicitur, quod est proprium carmen Lacedaemoniorum; id in proeliis ad incentivum virium per tibias canunt incedentes ad pedem ante ipsum pugnae initium, quod est tale: Superat montes pater Idaeos nemorumque.* Doch wie Böckh de metr. Pind. 138 bemerkt, verwechselt hier wahrscheinlich Victorinus die katalektische Hexapodie mit der katalektischen Oktapodie oder Tetrapodie. Erst die Alexandriner haben diesen Vers zu stichischer Composition gebraucht, so Simmias von Rhodus, von dem er den Namen *Σιμμίειον* oder *Σιμμιακὸν* erhalten hat und von welchem der Vers angeführt wird:

ἱστία ἁγνά, ἀπ' ἐϋξείνου μέσα τοίχων).*

Wenn der Vers nicht kyklisch zu messen ist, so ist er entweder in eine Dipodie und katalektische Tetrapodie zu theilen, eine Verbindung, die in den freien anapästischen Systemen vorkommt, oder er besteht aus einem akatalektischen und katalektischen Prosodiakos.

B. Das strenge anapästische System.

(Hypermetron).

§ 14.

Allgemeine Bedeutung. Metrische Bildung.

Im anapästischen Tetrameter war ein Parömiacus mit einer akatalektischen Tetrapodie zu einem Verse vereint. Eine Erweiterung dieser Verbindung ist das sogenannte strenge oder legitime anapästische System, in welchem dem Parömiacus nicht eine einzige, sondern eine beliebige Anzahl von Tetrapodieen, oft noch mit Hinzufügung von einer oder mehreren Dipodieen**) vorausgeht. Wie im Tetrameter, so sind auch im Systeme (Hypermetron) die einzelnen Reihen ohne Zulassung des Hiatus und der Syllaba anceps bloss durch Cäsur gesondert und bilden daher nur einen einzigen langen Vers. Das längste anapästische System ist bis zu 62 Reihen ausgedehnt (Nub. 889), häufig sind aber auch Systeme von nur vier oder drei Reihen, ja es folgt auf längere Systeme oft eine Verbindung von nur zwei Reihen***), die mit dem anapästischen Tetrameter völlig identisch ist und nur wegen ihrer Stellung nicht als Tetrameter, sondern als System bezeichnet wird. Aesch. Agam. 799:

σὺ δέ μοι τότε μὲν στέλλων στρατιὰν | Ἑλένης ἕνεκ', οὐ γάρ σ' ἐπικεύσω, | κάρτ' ἀπομούσως ἦσθα γεγραμμένος | οὐδ' εὖ πραπίδων οἴακα νέμων, | θράσος ἑκούσιον | ἀνδράσι θνῄσκουσι κομίζων.
νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἄκρας φρενὸς οὐδ' ἀφίλως | εὔφρων πνόος εὖ τελέσασιν.
γνώσει δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος | τόν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως | πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν.

Die antike Metrik (Hephaest. 127. 128. 120) bezeichnet ein einzelnes System als *σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστον*, weil die einzelnen Dipodieen, woraus eine solche Gruppe besteht, sich bis zum Ende gleich bleiben (*μέχρι τῆς τελευταίας ὅμοιά ἐστιν*), ohne dass im Inlaute der Gruppe ein metrischer Abschnitt, wie etwa eine Katalexis oder dgl., vorkommt (*περιγραφὴν οὐδεμίαν*

---

*) Hephaest. 46. Tricha 24. Schol. Hephaest. 180.

**) Von den scholl. metrr. *βάσις ἀναπαιστκή*, d. h. anapästische Dipodie genannt.

***) Eine Verbindung von nur einer Dipodie und einem Parömiacus kommt nur in solchen Systemen vor, die bereits den Uebergang zu den freien (Klag-)Systemen bilden wie Thesmoph. 1065. S. unten.

ἔχει μεταξύ). Folgen mehrere solcher Gruppen (wir sagen Systeme) aufeinander, so heissen sie zusammen *σύστημα ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, weil keine Gruppe der anderen an Anzahl der Versfüsse und Reihen gleich ist*). Die auf Heliodor zurückgehenden Scholien des Aristophanes bezeichnen ein anapästisches System als *περίοδος ἀναπαιστικὴ* mit der Megethos-Bestimmung durch Angabe der Dipodieen- und Kola-Zahl z. B. Schol. Pax v. 82 *περίοδος ἀναπαιστικὴ ἐννεακαιτριακοντάμετρος εἰκοσάκωλος*, 154, 974, 1320 u. s. w. Ueber die Bezeichnung *ὑπέρμετρον* s. Westphal Allgem. Theorie S. 180.

Von allen anapästischen Formen ist es das strenge System, in welchem sich neben der diesem Rhythmus eigenthümlichen Energie und Kraft der Charakter eines ruhigen Gleichmaasses am schärfsten ausprägt; denn nicht bloss die Arsis und Thesis des einzelnen Fusses halten sich im fortwährenden Gleichgewichte, sondern es folgen auch stets gleiche rhythmische Glieder ohne Pause und Unterbrechung im ruhigem Fortgange auf einander. Daher ist denn auch kein Metrum so häufig als das anapästische System zu feierlichen Marschrhythmen gebraucht worden. Der Marsch gestattet keinen mannichfachen Wechsel der Reihen, wie er dem Tanze zukommt, sondern verlangt eine gleichmässige continuirliche Bewegung, die mit möglichster Vermeidung eines jeden Einhaltes ununterbrochen zum Ziele fortschreitet, gerade wie sich im anapästischen Systeme die Dipodieen ohne Hiatus und Pause an einander reihen. Wir wissen nicht, ob das System schon in der lyrischen Poesie, etwa bei Prosodien und Embaterien vorkam**); wir kennen es nur aus der dramatischen Poesie, aber hier ist es eines der häufigsten Metra, dessen namentlich die Tragödie so wenig wie des Trimeters entbehren kann, und fast überall hat es die Bedeutung des Marschrhythmus bewahrt. Ehe wir den Gebrauch in der Tragödie und Komödie näher erörtern, geben wir zuvor die Gesetze der metrischen Bildung an.

---

*) Wenn sich ein aus gleichen Füssen bestehendes Gedicht in gleich grosse Abschnitte sondern lässt, wie Alcäus fr. 59 (und dessen Nachbildung Horat. od. 3, 12), so ist es nach Hephästions eigenen Worten kein *σύστημα ἐξ ὁμοίων*, sondern ein *σύστημα κατὰ σχέσιν*, d. h. ein stichisches Gedicht mit monostrophischer Gliederung. Unrichtig Hermann Elem. p. 27.

**) Auf einem Missverständniss scheint es zu beruhen, wenn Triclinius schol. metr. ad Soph. Ai. 134 von dem anapäst. Systeme sagt: *Λακωνικὸν καλούμενον διὰ τὸ τὸν Λάκωνα Ἀλκμᾶνα πολλῷ τούτῳ χρήσασθαι.* Es ist sehr fraglich, ob Alkman fr. 23 einem Systeme angehört.

1. In der Zusammenziehung der Thesen und in der Auflösung der Arsen kommt das strenge anapästische System fast durchweg mit dem anapästischen Tetrameter überein. Der Parömiacus lässt wie dort die Auflösung nur im ersten und die Zusammenziehung nur im ersten und zweiten Fusse zu; bloss Aeschylus hat in einigen Fällen die Contraction auch für den dritten Fuss angewandt, ähnlich wie die älteren dorischen Dichter und Kratinus im Parömiacus des Tetrameters. Supplic. 8 *ψήφῳ πόλεως γνωσθεῖσαι.* Suppl. 976 *βάξει λαῶν ἐν χώρῳ.* Pers. 32 *ἵππων τ' ἐλατὴρ Σοσθάνης.* Pers. 152 *βασίλεια δ' ἐμὴ, προσπίτνω.* Agam. 366 *βέλος ἠλίθιον σκήψειεν**). — Die akatalektischen Tetrapodieen gestatten Auflösung und Zusammenziehung an allen vier Stellen, so dass hier überall ausser dem Anapästen auch der Spondeus und der Daktylus, beide mit anapästischem Ictus, vorkommen können. Den Tetrapodieen stehen die eingemischten Dipodieen analog. Die Aufeinanderfolge von vier kurzen Silben innerhalb einer einzigen Reihe würde dem ruhigen und gleichmässigen Charakter des Systemes nicht entsprechen, vgl. Aristid. p. 97: *τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν μόνων* (sc. *πόδες*) *τάχιστοι καὶ θερμότεροι καὶ κατεσταλμένοι, οἱ δὲ ἀναμὶξ ἐπίκοινοι,* und daher wird der Proceleusmaticus und die Verbindung von Daktylus und Anapäst bloss in dem bewegteren Tempo der Komödie zugelassen: Equit. 503 *ὑμεῖς δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν*, Nub. 916 *διὰ σὲ δὲ φοιτᾶν*, Nub. 443 *εἴπερ τὰ χρέα διαφευξοῦμαι*, Pax 169 *καὶ μύρον ἐπιχεῖς; ὡς ἤν τι πεσὼν*, Thesmoph. 822 *τἀντίον ὁ κανὼν, οἱ καλαθίσκοι*, Thesmoph. 1068 *αἰθέρος ἱερᾶς*, Ran. 1525 *λαμπάδας ἱερὰς χἄμα προπέμπετε.* Doch sind die Beispiele bei Aristophanes so sparsam, dass wir sie nur als Ausnahme ansehen können. Häufiger scheinen sie in der mittleren Komödie gewesen zu sein, wo namentlich in den so beliebten anapästischen Küchenzetteln, jenen fast endlos langen Aufzählungen der mannichfachsten Gerichte, die Häufung der kurzen Silben ganz am Platze ist, vgl. Ephippus Kydon 1 v. 8 p. 330 Mein. *κωβιός, ἀφύαι, βελόναι, κεστρεῖς*, Mnesimach. Hippotroph. v. 44 p. 570 ib. *κάραβος,*

*) Bei Aristophanes sind Parömiaci dieser Form Nachahmungen der freien Systeme in der Tragödie, Lysistr. 966. 958, 961. 972. Auch Oed. tyr. 1311: *ἰὼ δαῖμον ἵν' ἐξήλλου*, wo sich die aufgelöste zweite Arsis mit der Contraction der folgenden Thesis verbindet, gehört einem freieren Systeme an.

ἔσχαρος, ἀφύαι, βελόναι. Weniger auffallend sind die aus der Verbindung von Daktylus und Anapäst entstehenden Kürzen, wenn diese Füsse zwei verschiedenen Dipodieen angehören, weil dann der Anapäst durch seine stärkere Arsis und die Cäsur von dem vorausgehenden Daktylus schärfer gesondert ist. Daher ist eine solche Verbindung auch der Tragödie*) nicht fremd:

Aesch. Supplic. 9: *ἀλλ' αὐτογενῆ τὸν φυξάνορα | γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ.*
Sept. 827: *ἦ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας | ἀτέκνους κλαύσω πολεμάρχους;*
Sept. 867: *τὸν δυσκέλαδόν θ' ὕμνον Ἐρινύος | ἰαχεῖν, Ἀΐδα τ'.*
Eumenid. 949: *ἦ τάδ' ἀκούετε, | πόλεως φρούριον.*
Eurip. Electr. 1319: *θάρσει· Παλλάδος | ὁσίαν ἥξει πόλιν· ἀλλ' ἀνέχου.*
Eurip. Electr. 1322: *σύγγονε φίλτατε· | διὰ γὰρ ζευγνῦσ' ἡμᾶς πατρῴων.*

2. Die Cäsur des Systems ist eine zweifache, eine Hauptcäsur nach dem Ende einer jeden Reihe, also nach allen Tetrapodieen und den eingemischten *βάσεις ἀναπαιστικαί* (Dipodieen), und eine Nebencäsur nach der zweiten Arsis der akatalektischen Tetrapodie. Die Hauptcäsuren sind überall streng eingehalten, die Beachtung der Nebencäsur wird erst bei Euripides zu einem festen, von ihm nie verletzten Gesetze**), während Sophokles, Aristophanes und besonders Aeschylus sich hier noch grössere Freiheit erlauben, indem sie die Cäsur oft erst nach der Thesis des dritten Fusses statt nach der Arsis des zweiten eintreten lassen***). Eine äusserst seltene Ausnahme ist es, wenn mit der

*) Die vier Kürzen in der Mitte der Dipodie Troad. 1253 *ἐλπίδας ἐπὶ σοὶ* werden von Porson entfernt (*ἔν σοι*); an anderen Stellen wie Troad. 101 *δαίμονος ἀνέχου* gehören sie freien Systemen an.

**) Iphig. Aul. 592. Taur. 460 sind als Parömiaci zu lesen, Alcest. 82 *ἔτι φῶς τόδε λεύσσει Πελίου παῖς* (von Nauck umgestellt *φῶς λεύσσει Πελίου τόδε*) gehört einem freien System an, Bacch. 1373 rührt nicht von Euripides her, wie denn gerade die mangelnde Cäsur dieses Verses die Annahme der Interpolation bestätigt. — Das Enklitikon *τε* ist von seinem Substantiv Iphig. Aul. 593 durch Cäsur getrennt.

***) Sophocl. Ajax 146 *δορίληπ|τος*, Antig. 382 *βασιλείοι|σιν*, Electr. 94 *δύστη|νον*, Oed. Col. 1760 *ἀπεῖ|πεν*, 1771 *διακωλύσω|μεν*, Trach. 1276 *ἰδοῦ|σα*, Philoct. 1445 *ποθει|νὸν*, 1470 *ἁλίαι|σιν*. — Aesch. Suppl. 625 *λέξω|μεν*, Prom. 141 *ἐσίδε|σθε*, 172 *μελι|γλώσσαις*, Prom. solut. fr. 202, 4 Herm. *παντο|τρόφον*, Agam. 50 *ἐρετμοῖ|σιν*, 64 *κονίαι|σιν*, 75 *νέμον|τες*, 84 *βασίλει|α*, 95 *ἀδόλοι|σι*, 790 *δυσπραγοῦν|τι*, 793 *ξυγχαίρου|σιν*, 794 *πρόσω|πα*, 1339 *θανοῦ|σι*, 1341 *εὖξαι|το*, 1526 *ἀν|άξια* (von Hermann und Dindorf emendirt), 1555 *Ἰφιγένει|α*, 1557 *ἀντιάσα|σα*, Choeph. 340 *τῶν|δε*, 859 *μέλλου|σι*, 1078 *ἦλ|θε*, Eum. 1010 *ἡγεῖ|σθε*. — Aristoph. Acharn. 1143 *χαίρον|τες*, Vesp. 1482

Nebencäsur zugleich die Hauptcäsur unterlassen ist, Vesp. 752:

ἵν' ὁ κήρυξ φη-σί, τίς ἀψήφι-|στος, ἀνιστάσθω.

Die Hauptcäsur trennt die rhythmischen Reihen auch metrisch von einander ab, aber auch die Nebencäsur hat im Rhythmus ihren Grund. Sie steht nämlich mit der Bedeutung des anapästischen Systems als Marschrhythmus in Zusammenhang. Auf jeden Schritt kommt ein Anapäst*), zwei Anapäste bezeichnen die beiden Schritte des linken und rechten Fusses, die für sich ein zusammengehörendes rhythmisches Ganze ausmachen, eine Dipodie der *κίνησις σωματική*, und als solche im Metrum einen adäquaten Ausdruck finden, indem jedesmal zwei anapästische Füsse von den übrigen durch eine Cäsur gesondert und dadurch näher mit einander verbunden werden. Uebrigens dürfen wir aus dieser Cäsur nicht schliessen, dass jede Dipodie des anapästischen Systems eine selbständige rhythmische Reihe bilde, vielmehr werden je zwei Dipodien zu einer einheitlichen Tetrapodie (*ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος*) zusammengefasst**), die in ihrer rhythmischen Ausdehnung und Gliederung dem Parömiacus völlig gleich steht. Auch die modernen Märsche sind meist nach Gruppen von vier Takten, also nach Tetrapodieen gegliedert. Die den Systemen eingemischten selbständigen Dipodieen sind als eine *μεταβολὴ κατὰ μέγεθος* anzusehen, die aber die Gleichmässigkeit des Rhythmus nicht stören, weil sie mit der Hälfte der Tetrapodie genau übereinkommen.

3. Jedes System ist ein continuirlich fortlaufendes, aber zugleich in sich abgeschlossenes Ganze. Der Schluss desselben fällt gewöhnlich mit dem Satzende zusammen und ist daher meist durch eine stärkere Interpunction bezeichnet***).

αὐλείοι|σι, 1787 *λυγίσαν|τος*, Nub. 892 *πολλοῖ|σι*, 947 *ὥσ|περ*, Pax 98 *ἀνθρώποι|σι*, 100 *πλίνθοι|σιν*, 767 *φαλακροῖ|σι*, 987 *ἀπόφη|νον*, 1002 *χλανι|σκιδίων*, 1014 *τεύτλοι|σι*, Av. 523 *ἠ|λιθίους*, 536 *κατε|σκέδασαν*, 612 *οὐ|χί*, 733 *γέλω|τα*, Thesmoph. 49 *καλ|λιεπής*, Ran. 1089 *ὥσ|τε*, 1090 *Παναθηναίοι|σι*. — Trennung des Enklitikons durch die Cäsur Choeph. 864 *ἀρχαῖς|τε*, Prom. solut. fr. 202, 2 *χαλκικέραυνόν|τε*, Pax 1003 *Βοιωτῶν|γε*. Die meisten dieser Beispiele bereits von Gaisford ad Heph. p. 279. 280 gesammelt.

*) S. oben S. 128.

**) Boeckh metr. Pind. p. 60.

***) Keine Interpunction oder blosses Komma Supplic. 5. 13. 37. 976. Agam. 47. 66 (wo aber auch anders abgetheilt werden kann). 356. Choeph. 862. Eumen. 310. 317. Iphig. Aul. 592. Hiket. 933. 1117. Thesmoph. 779. 1066. Ran. 1505. Andere Beispiele wie Hecub. 69 unter den freien Systemen.

Nur am Ende kann Hiatus und Syllaba anceps stehen, nie aber im Inlaute des Systems, wo jede Pause ausgeschlossen oder wenigstens nur in sehr seltenen Fällen zugelassen ist*). Hierauf bezieht sich der Ausdruck *πνῖγος*, der nicht bloss auf die Parabase, sondern auch auf jedes andere anapästische System Anwendung findet, da es ohne Pause, also gleichsam in Einem Athemzuge fast bis zum Ersticken oder *ἀπνευστὶ* vorgetragen ward.

Eine Pause im Inlaute des Systems (d. h. eine kurze Arsis oder ein Hiatus am Ende der Dipodie) wird von Sophokles und Euripides nur bei Ausrufungen und Interjectionen besonders in Verbindung mit einem Personenwechsel zugelassen, wo ein unmerkbarer, die Continuität nicht störender Ruhepunkt am leichtesten verstattet ist.

Antig. 932: *κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ. | Α. οἴμοι, θανάτου τοῦτ' ἐγγυτάτω.*
936: *μὴ οὐ τάδε ταύτῃ κατακυροῦσθαι. | Α. ὦ γῆς Θήβης ἄστυ πατρῷον.*
Oed. Col. 139: *τὸ φατιζόμενον. Χ. ἰὼ ἰώ.*
143: *Ζεῦ ἀλεξήτωρ, τίς ποθ' ὁ πρέσβυς; | Ο. οὐ πάνυ μοίρας εὐδαιμονίσαι.*
170: *θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ; | Α. ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾶν.*
173: *πρόσθιγέ νύν μου. Α. ψαύω καὶ δή. | Ο. ὦ ξεῖνοι, μη δῆτ' ἀδικηθῶ.*
188: *ἄγε νυν σύ με, παῖ, ἵν' ἂν εὐσεβίας.*
1757: *πατρὸς ἡμετέρου. Θ. ἀλλ' οὐ θεμιτόν.*
Alcest. 78: *τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου; | Ἡ. ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδείς.*
Medea 1396: *οὔπω θρηνεῖς· μένε καὶ γῆρας. | Ι. ὦ τέκνα φίλτατα. Μ. μητρί γε, σοὶ δ' οὔ.*
Electr. 1333: *τάδε λοίσθιά μοι προσφθέγματά σου. | Η. ὦ χαῖρε, πόλις.*
Rhes. 748: *δολίῳ πληγῇ. ἆ ἆ ἆ ἆ, | οἷα μ' ὀδύνη τείρει φονίου.*

Die übrigen Beispiele der Pause bei Euripides gehören den freien Klaganapästen an. — Ebenso Aristophanes

Thesmoph. 776: *ὦ χεῖρες ἐμαί, | ἐγχειρεῖν χρὴ ἔργῳ πορίμῳ. | ἄγε δὴ πινάκων ξεστῶν δέλτοι.*
Thesmoph. 1065: *ὦ Νὺξ ἱερά, | ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις.*

---

*) Bentley ad Millium p. 26, de Phalarid. bei Gaisford Heph. 281, Porson praef. ad Hecub. p. 45, Seidler Dochm. p. 80, Lachmann de choric. system. p. 27. Lachmann und mit ihm O. Müller Anhang zu den Eumeniden S. 30 lässt mit jedem Hiatus, der sich ausnahmsweise innerhalb eines Systemes findet, ein neues System beginnen.

und Aeschylus Agam. 1538 *ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω* und als Uebergang in ein freies Anapästensystem Pers. 927. Doch ist bei Aeschylus die Zulassung der Pause noch nicht wie bei den späteren Tragikern auf Ausrufungen beschränkt, sondern kommt auch im Inlaute erzählender Systeme vor, meist nach einer Interpunction.

Pers. 18: *προλιπόντες ἔβαν, | οἱ μὲν ἐφ' ἵππων, οἱ δ' ἐπὶ ναῶν.*
Sept. 824: *τούσδε ῥύεσθε· | πότερον χαίρω κἀπολολύξω.*
Agam. 794: *ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι· | ὅστις δ' ἀγαθὸς προβατογνώμων.*
Agam. 1522: *τῷδε γενέσθαι. | οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην.*
Eum. 314: *οὔτις ἀφ' ἡμῶν μῆνις ἐφέρπει, | ἀσινὴς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ.*

Bei Sophokles Ajax 169 *μέγαν αἰγυπιὸν* (δ') *ὑποδείσαντες* ist die Pause mit Dawes durch Hinzufügung von δ' zu heben. Ob auch die angeführten Reihen aus Sept. 824 einer Emendation bedürfen, kann noch fraglich erscheinen.

Ueber die Responsion der strengen Systeme s. unten S. 147. 149. 151.

§ 15.

Die anapästischen Systeme der Tragödie.

Die Tragödie macht von dem anapästischen Systeme ursprünglich einen doppelten Gebrauch, indem sie sich desselben entweder zu Anfang oder zum Abschluss einer Scene bedient. Wir unterscheiden hiernach Eintritts- und Schlussanapäste. Durch die Eintrittsanapäste werden die handelnden Personen des Dramas, Choreuten sowohl wie Schauspieler, im feierlichen Marschrhythmus an den Ort der Handlung geführt; die Schlussanapäste sollen der in bewegteren dialogischen Iamben geführten Handlung einen gehaltvollen Abschluss verleihen, nicht selten aber dienen auch sie als Marschrhythmus, indem sie den die Bühne verlassenden Schauspieler geleiten. Zu diesen beiden Arten tritt in der weiteren Entwickelung der Tragödie noch eine dritte hinzu, nämlich die mesodischen Systeme zwischen den einzelnen Strophen eines Chorgesanges oder Threnos.

I. Die Eintrittsanapäste geleiten entweder den in die Orchestra einziehenden Chor oder den auf die Bühne kommenden Schauspieler, und hiernach ist sowohl ihre Stellung im Ganzen des Drama wie ihr Inhalt und äusserer Umfang bedingt. a) Die den einziehenden Chor geleitenden Anapäste bilden den ersten

Theil der Parodos in den meisten Aeschyleischen Dramen und in dem Aias, einem der älteren unter den erhaltenen Sophokleischen Stücken. Die ältere Tragödie nämlich, in welcher der Chor eine viel höhere Bedeutung hat als späterhin, pflegt denselben gleich bei seinem Eintritte den Zuschauern in der ganzen Grossartigkeit und Pracht der Ausrüstung vorzuführen und ihn vor dem Beginn des Reigens in majestätischen Zügen die Orchestra im Marschrhythmus durchschreiten zu lassen. Zu dieser Procession ertönen taktangebend die Anapäste des Koryphaios, die der längeren Dauer des Umzugs entsprechend stets in mehrere Systeme gegliedert sind, 9 Systeme in den Persern, Supplices, Agamemnon, 5 in den Eumeniden und im Aias.*) Die Parodos der späteren Tragödieen enthält sich dieser einfachen Form (s. jedoch § 17); die freien Systeme in Hecub. 59 und anderen Euripideischen Stücken sind nicht hierher zu rechnen. b) Die den eintretenden Schauspieler geleitenden Anapäste sind eine feste typische Form für die tragische Composition, die fast in allen Tragödieen von den Persern an bis zum Orestes und Rhesus gleichmässig festgehalten ist. Der Schauspieler trat im feierlichen, gemessenen Schritt auf die Bühne; schon der Kothurn und der alterthümliche Prunk des lang herabwallenden Feiergewandes gebot eine langsame Bewegung. Wie aber der Rhythmus überall als das ordnende Element sich geltend machte, so musste auch der auftretende Schauspieler dem Takte folgen, der ihm durch ein von dem Chorführer vorgetragenes anapästisches System bezeichnet wurde**); in selteneren Fällen trägt der Eintretende

---

*) Eintrittsanapästen finden sich auch in den Myrmidonen des Aeschylus, Fr. 133 H. Aus derin den drei erstgenannten Tragödieen vorkommenden Neunzahl der Systeme zieht O. Müller Eumeniden S. 88 den Schluss, dass je drei Systeme von dem Koryphaios und den beiden Führern der Halbchöre gesungen seien, doch glauben wir uns zu einer solchen Annahme nicht berechtigt. Noch weniger können wir ihm beistimmen, wenn er annimmt, dass die Zahl der gesungenen Anapäste nur für den Weg von dem Eingange der Orchestra bis zur Thymele ausgereicht habe. Die Zahl der Versfüsse ist hierfür viel zu gross, da die Dipodie nicht einen, sondern stets zwei Schritte des Marsches bezeichnet.

**) Zuerst hat Böckh diesen Gebrauch der Anapäste in der Antigone nachgewiesen (Abh. der Berl. Akademie der Wissensch. Abth. I. 1824 S. 86) mit den Worten: „Diese mit der Ankündigung der auftretenden Personen verbundenen Anapäste, welche der Chorführer vorträgt, scheinen immer mit einer marschartigen Bewegung des Chores verbunden zu sein, der bei dem

selber die Anapäste vor, hauptsächlich dann, wenn er eine Gottheit darstellt, wie die Dioskuren in der Elektra des Euripides, Herakles im Philoktet, Artemis im Hippolytus, Thanatos in der Alcestis. Je nachdem der Schauspieler gleich nach Beendigung des Chorgesanges oder erst im weiteren Verlaufe der Handlung die Bühne betritt, finden sich die ihn begleitenden Anapäste entweder am Anfang oder in der Mitte des Epeisodions und der Epodos. Von den Einzugssystemen der Parodos unterscheiden sie sich durch ihren geringeren Umfang. Während nämlich das Schreiten des Chors durch die Orchestra eine grössere Zahl von Systemen erfordert, reicht für den Eintritt des Schauspielers auf die Scene meist ein einziges System aus, wie dies wenigstens für die Stücke des Sophokles und Euripides die Normalform ist. Bei Aeschylus findet sich ein einziges System bloss im Prometheus bei dem Eintritt der Io; sonst pflegt Aeschylus die Anapäste noch vor dem Eintritt des Schauspielers beginnen zu lassen, und so finden sich vier Systeme in den Persern bei dem Eintritt der Atossa v. 140, drei in den Supplices 966, zwei in den Septem 861; in den Persern trägt der auftretende Xerxes selber das Eintrittssystem vor, an welches sich dann noch zwei Systeme des Chorführers anschliessen. Die ausgedehnteste anapästische Parthie findet sich bei dem langen Siegesmarsche des zu Wagen und mit grossem Gefolge heimkehrenden Agamemnons 782, den der Chor mit 6 Systemen begrüsst. Analog gebrauchen auch die beiden anderen Tragiker*) mehr als Ein System nur dann,

Auftreten einer Person natürlich in Bewegung geräth." Doch deutet wohl Alles darauf hin, dass wir vielmehr an eine taktmässige Bewegung des einschreitenden Schauspielers zu denken haben, was sich ohnehin da von selbst versteht, wo der letztere selber an Stelle des Chorführers die Anapäste vorträgt. Bloss im Prometheus ist das bei dem Eintritt des Okeanos gesungene System 277 zugleich mit einer Bewegung des sich aus der Luft herablassenden Chores verbunden.

*) Die Anapäste der Sophokleischen und Euripideischen Tragödieen bei dem Auftreten der Schauspieler sind folgende: Oed. Tyr. 1297 (Kreon kommt), Antig. 376 (Antigone kommt), 524 (Ismene), 626 (Hämon), 801 (Antigone), 1257 (Kreon), Trachin. 971 (Herakles), Philoct. 1409 (Herakles), Alcestis 29 (Thanatos), 740 (Therapon), Hippolyt. 1342 (Hippolyt), Andromach. 494 (Andromache und Molottos; daran schliesst sich ein Strophenpaar und ein anapäst. System des Menelaos), 1166 (Peleus), 1226 (Thetis), Heraclid. 442 (die Kinder), Hiket. 794 (Leichenzug der Septem), 980 (Euadne), 1114 (Aschenurnen gebracht), Troad. 230 (Herold), 568 (Andromache), 1118 (Astyanax)

wenn sie einen besonders feierlichen Einmarsch bezeichnen wollen, so in Euripides' Elektra 987, wo Kassandra zu Wagen einzieht, in den Hiketides 1114 bei dem Leichenzuge der vor Theben gefallenen Helden. Doch kommt es auch vor, dass sich an das System des Chorführers noch weitere Anapäste des Eingetretenen anschliessen, im Oedipus Tyrannus 1297. — Eine antistrophische Responsion der auf einander folgenden Systeme lässt sich meist so wenig bei den Eintrittsanapästen des Chors wie bei denen der Schauspieler nachweisen, wie denn auch schon die Alten eine solche anapästische Parthie als *σύστημα κατὰ περιορισμοὺς ἀνί-σους* bezeichnen*).

II. Die Schlussanapäste sind von Aeschylus gleich häufig wie die Eintrittsanapäste sowohl am Ende der Scene wie der ganzen Tragödie gebraucht; bei Sophokles und Euripides werden sie allmälig zurückgedrängt und bloss auf den Schluss der Tragödie beschränkt, wo sie dann aber um so fester ihren Platz behaupten und sich zu einer typischen Form der tragischen Oekonomie herausbilden. a) Aeschylus verbindet fast überall mehrere Systeme: 3 Systeme nach dem ersten, 2 nach dem zweiten Epeisodion der Perser (532. 623), 2 nach dem zweiten Epeisodion der Septem (822), 3 nach dem ersten Epeisodion und in der Exodos des Agamemnon (355. 1331), 3 nach dem zweiten Epeisodion und 4 in der Exodos der Choephoren (719. 855). Den Schluss in den Septem bilden 6, in den Choephoren 3 Systeme, 5 Systeme schliessen den Prometheus gleichmässig unter Hermes, Prometheus und den Chor vertheilt. Nur an zwei Stellen bestehen die Schlussanapäste aus einem einzigen Systeme, Prometheus 877, wo Io unter der Gluth ihrer Schmerzen in Eile die Bühne verlässt, und nach dem zweiten Stasimon der Supplices 625, wo die Chorführerin zur Anstimmung des frohen Segensliedes für Argos auffordert. Eine die Anapäste begleitende

---

Leichnam), 1251 (Talthybios), Ion 1242 (Kreusa), Electra 987 (Klytämnestra), 1233 (Dioskuren), Hercul. fur. 442 (die Kinder), Phoeniss. 1480 (die Leichname gebracht), Orest. 349 (Menelaos kommt), 1113 (Orestes), Iphig. Aul. 589 (Iphigenia). Zu bemerken ist hierbei der eilende Vortrag in den Anapästen des Ion, entsprechend der eilenden Bewegung, womit Kreusa auftritt und in trochäischen Tetrametern redet (vgl. § 23).

*) Auch in der Parodos der Eumeniden ist die von G. Hermann versuchte Responsion (*στρ. ἀντ. ἐπῳδ.*) keineswegs gesichert. Die Analogie der übrigen Eintrittsanapäste spricht nicht dafür.

Marschbewegung lässt sich nur in einzelnen Fällen nachweisen*), gewöhnlich enthalten sie ein ruhiges Gebet als Abschluss des vorausgehenden bewegten Dialoges. — b) Nur in den älteren Tragödieen des Sophokles und Euripides, die auch sonst der Aeschyleischen Oekonomie noch näher stehen, kommen Schlussanapäste auch in der Mitte des Stückes vor, fast durchgängig von der Bewegung des fortgehenden Schauspielers begleitet: Ajax 1164 bei dem Fortgange des Menelaos, Antig. 929 bei der Wegführung der Antigone, die mit Kreon und dem Koryphaios 2 Systeme singt, Medea 357 bei dem Weggange Kreons, Medea 759 an den abziehenden Aegeus gerichtet, Medea 1081 vier Systeme, nachdem Medea mit ihren Kindern die Bühne verlassen hat. Nur einmal (Antigone 129) nehmen hier auch die Schauspieler am Vortrage der Anapäste Theil, was auch bei Aeschylus nur in einem einzigen Stücke, dem Prometheus, vorkommt. — c) Die späteren Tragödieen des Sophokles und Euripides enthalten Schlussanapäste bloss am Ende des Stückes, gewöhnlich ein kurzes System von drei oder vier, in den Herakliden sogar nur von zwei Reihen. Eine Vereinigung von 2, 3 oder 4 Systemen findet statt, wenn auch die Schauspieler am Vortrage Theil nehmen, Aias, Trachinierinnen, Philoktet, Oedipus Coloneus, Medea, Elektra, Orestes.

In dem letztgenannten Falle zeigt das älteste hierher gehörende Beispiel, Prometheus 1036, eine antistrophische Responsion der auf einander folgenden Systeme, doch nur in der Zahl der Reihen, nicht in der Zahl der Füsse und Dipodieen. Die Composition ist mesodisch:

Prometh.	Herm.	Chor.	Herm.	Prometh.
14 Reihen.	9 R.	8 R.	9 R.	14 R.

In den späteren Stücken ist eine Responsion nicht sicher nachzuweisen.

III. Die anapästischen Zwischensysteme in den Chorliedern und Threnen, die zuerst im Prometheus des Aeschylus gebraucht sind, haben vorzugsweise in der Parodos ihre Stelle und sind hier ohne Zweifel nur eine Weiterbildung der unter I. dargelegten älteren Form der Parodos. Ursprünglich gingen die anapästischen Systeme den melischen Strophen

*) Dahin gehören die beiden letztgenannten Parthieen und Agam. 1331, wo Kassandra in den Palast geht.

der Parodos voraus, die spätere Zeit aber suchte grösseren Wechsel und Mannichfaltigkeit an die Stelle jener einfachen Bildungen zu setzen und im Anschluss an die gegebene Form verlegte man die anapästischen Systeme zwischen die lyrischen Strophen, wodurch der Contrast des ruhigen ῥυθμὸς ἴσος und des bewegteren Chormaasses um so schärfer hervortrat. Von der Parodos aus fand diese Composition frühzeitig in den Threnen Eingang (bereits in der Aeschyleischen Orestie), in welchen es vorzugsweise auf die Hervorhebung eines rhythmischen Contrastes, wie er sich in dem Wechsel jener Metra ausprägte, ankam. Nur einmal sehen wir ein Stasimon (Eumen. 916) in derselben Form gehalten. Die sämmtlichen hierher gehörigen Parthieen zeigt die folgende Zusammenstellung, in der wir zugleich die freieren Systeme aus der Parodos der Alcestis mitaufnehmen und die eurhythmische Responsion zwischen System und Strophe andeuten.

Parodos:

1 Prometh. 128] α . 1 Syst. α . 1 Syst. β . 1 Syst. β . 1 Syst.

2 Antig. 100] α . 2 Sy. α . 2 Sy. β . 1 Sy. β . Sy.

3 Philoct. 135*)] α . 1 Sy. α . 1 Sy. β . β 1 Sy. γ . γ.

4 Alcest. 79] fr. Sy. α . fr. Sy. α. fr. Sy. β . β . fr. Sy.

5 Medea 131] προῳδ. 2 Sy. στρ. 2 Sy. ἀντ. 1 Sy. ἐπῳδ.

6 Rhesus 1] 4 Sy. στρ. 1 Sy. ἀντ.

Stasimon:

7 Eumen. 916] α . 1 Sy. α . 1 Sy. β . 1 Sy. β . 1 Sy. γ . 2 Sy. γ.

Threnos:

8 Agam. 1448]
A. στρ. α . 1 Sy. 1 Sy. μεσῳδ. β. 1 Sy. (K). ἀντ. α . 1 Sy. (K).

---

*) S. Gleditsch Cantica S. 160 über die Wahrscheinlichkeit antistrophischer Responsion.

B. στρ. γ. 1 Sy*. 1 Sy*. μεσ. δ*. 1 Sy (K). αντ. γ. 1 Sy*. 1 Sy*. μεσ. δ*. 1 Sy (K).

C. στρ. ε. 1 Sy. 1 Sy. μεσῳδ. ϛ. 1 Sy (K). ἀντ. ε. 1 Sy (K).

9 Choephor. 306]

3 Sy. α. β. α. 1 Sy. γ. β. γ. 2 Sy. δ. ε. δ. 1 Sy. ϛ. ε. ϛ

10 Aias 201]

1 Sy. (Tekm.) 1 Sy. (Ch.) 1 Sy. (Tekm.) στρ. 1 Sy. ἀντ. 1 Sy

11 Antig. 806] α. 1 Sy. α. 1 Sy. β. γ. β. γ. δ. ἐπῳδός*).

12 Oed. Col. 117] α. 1 Sy. α 2 Sy. β. 2 Sy.. β.

13 Alcest. 861] 1 Sy. α. 1 Sy. α. 1 Sy. β. 1 Sy. β.

Die Anapäste und Strophen sind gewöhnlich *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ* (wie in 1. 2. 12), seltener zu einer mesodischen (6. 8. 9. 10) oder palinodischen Gruppe (4) verbunden. Doch stehen die Anapäste in keiner eigentlichen antistrophischen Responsion, denn niemals respondiren sie in der Zahl der Füsse, ja nicht einmal, wie es Prometh. 1036 der Fall war, in der Zahl der Reihen, sondern nur in der Zahl der Systeme, wie aus der gegebenen Uebersicht erhellt.**) Man hat für den Threnos des Agamemnon eine streng antistrophische Responsion angenommen, doch lassen sich gerade aus diesem Beispiele keine sicheren Resultate gewinnen, weil hier die anapästischen Systeme lückenhaft sind.

Ueber den Gebrauch der strengen Systeme an Stelle der freieren s. § 18.

Die mit * bezeichneten Partien sind in der antistrophischen Responsion auch den Worten nach dieselben wie in der Strophe.

*) S. Gleditsch Cantica S. 112.

**) Theils zustimmend, theils abweichend Nieberding de anap. ratione antisyst. Berol. 1867. J. Hippl zur antistroph. Responsion der anapästischen Hypermeter bei Soph. und Eurip. Eger 1879.

§ 16.

Die anapästischen Systeme der Komödie.

Nicht bloss in der metrischen Bildung, sondern auch im ethischen Charakter des anapästischen Systemes kommt die Komödie fast durchweg mit der Tragödie überein, denn auch in der Komödie sind die Anapäste der Rhythmus der Megaloprepeia, des würdevoll erhabenen und zugleich schwungvollen Ernstes. Aber gerade hierin liegt der Grund, dass sich die komische Poesie im Gebrauche des Systems vielfach von der tragischen entfernt, denn das in ihr vorherrschende systaltische Ethos gestattet nur selten jene würdevoll-ernste Stimmung, wie sie der anapästische Rhythmus erheischt. So müssen der Komödie vor Allem die tragischen Eintrittsanapäste fremd bleiben, denn weder dem komischen Chore noch dem Schauspieler geziemt es, einen feierlichen Einzug im Rhythmus des anapästischen Systemes zu halten, sondern in einer freieren und rascheren Bewegung, die dem Tempo des komischen Kordax sich annähert, hält der Chor unter iambischen oder trochäischen Rhythmen seinen Einzug in die Orchestra*) und der Schauspieler eilt ohne einen begleitenden Gesang der Bühne zu. Bloss Trygaios (Pax 82. 154) tritt mit einem anapästischen Systeme auf, denn der Mistkäfer, auf dem er erscheint, trägt ihn im feierlichen Fluge zum Olymp. — Ebenso wie die Eintrittsanapäste sind auch die anapästischen Zwischensysteme der Chorgesänge und Threnen der Komödie fremd, da sich dieselben aus der nur der Tragödie eigenthümlichen anapästischen Parodos entwickelt haben (s. S. 148). Dagegen sind die anapästischen Schlusssysteme beiden Arten des Dramas gemeinsam, ja sie haben in der Komödie einen noch viel ausgedehnteren Gebrauch, indem sie hier nicht bloss am Ende einer Scene, sondern noch viel häufiger als Abschluss einer in anapästischen Tetrametern gehaltenen Periode erscheinen. In allen übrigen Fällen, wo sich die Komödie des anapästischen Systemes bedient, ist dies Nachahmung oder Parodie der Tragödie. Wir haben hiernach drei Arten des Gebrauches zu unterscheiden:

---

*) Anapästische Tetrameter nur in der Parodos der Wolken 263 und Frösche 354 als Ausdruck einer feierlichen Stimmung (vgl. den gleichen Anfang beider Stellen εὐφημεῖν χρή).

I. Das anapästische System als Abschluss einer Scene kommt sowohl am Ende eines Epeisodions wie am Ende des ganzen Stückes vor und ist stets von einer Bewegung der Schauspieler oder Choreuten begleitet, worauf schon die Anfangsworte des Systems hindeuten. Hierher gehören die vier Systeme am Schlusse der Ranae 1500 (*ἄγε δὴ χαίρων, Αἰσχύλε, χώρει*), das Schlusssystem in den Thesmophoriazusen 1227 (*ὥρα δή 'στι βαδίζειν*) und im dritten Epeisodion der Acharner 1143 (*ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιὰν*)*), sowie ferner die anapästischen Systeme am Anfange der Parabasen, die sogenannten Kommatia, die den Abschluss des vorausgehenden Epeisodions bilden und ausser den zur Parabase sich aufstellenden Choreuten zugleich den die Bühne verlassenden Schauspieler geleiten, wie die hier überall vorkommenden Anfangsworte *ἀλλ' ἴθι χαίρων* oder *ἀλλ' ἴτε χαίροντες* darthun, Equit. 498, Nub. 510, Vesp. 1009**). Die Gleichheit des Anfangssatzes in den anapästischen Schlusssystemen zeigt deutlich, dass wir es hier mit einer alten typischen Form der Komödie und nicht etwa mit einer Entlehnung aus der Tragödie zu thun haben. Wenn das Schlusssystem vorzugsweise vor einer Parabase als Kommation erscheint, so ist dies kein Zufall: gerade weil die Parabase einer der ältesten Bestandtheile der Komödie ist, so konnten sich neben ihr auch sonstige ältere Formen, wie eben das anapästische Schlusssystem, länger als an anderen Stellen erhalten.

II. Das anapästische System als Abschluss einer in anapästischen Tetrametern gehaltenen Periode ist, so viel wir wissen, der Komödie eigenthümlich und entspricht völlig dem Gebrauche der iambischen und trochäischen Systeme, die als Abschluss von iambischen und trochäischen Tetrametern dienen. Das System hat gerade hier seine natürlichste Stellung; wahrscheinlich ist dies überhaupt der Platz, wo sich das System am frühesten und ursprünglichsten entwickelt hat, ja von hier aus scheint es erst in die übrigen Stellen des Dramas eingedrungen zu sein, so dass der Gebrauch desselben am Schlusse einer Scene bei vorausgehenden Trimetern nur eine Erweiterung

---

*) Ist als das Kommation zu der gleich darauf folgenden zweiten Parabase anzusehen.

**) Vor der Parabase der Thesmophoriazusen 776 vertritt das anapästische System des Mnesilochus, in welchem der Palamedes des Euripides parodirt wird, die Stelle des Kommations.

der in Rede stehenden Form ist. Die hierher gehörenden Fälle sind folgende: a) Das System nach einer anapästischen Parabase, das sogenannte Pnigos oder Makron, in den Acharnern, Equites, Wespen, Frieden, Vögeln und Thesmophoriazusen. Ist die Parabase nicht in anapästischen Tetrametern gehalten, so findet natürlich auch kein Pnigos statt (Wolken); im andern Falle aber bildet das anapästische System stets den nothwendigen Abschluss. — b) Das anapästische System nach den anapästischen Tetrametern eines Syntagma (vgl. § 13). Ihm entspricht im Antisyntagma ein zweites System, welches entweder anapästisch oder iambisch ist, je nachdem das Antisyntagma anapästische oder iambische Tetrameter enthält. Das Erstere ist der Fall Vesp. 621 und 719, Av. 523 und 611, Lysistr. 532 und 598, das Zweite findet sich Equit. 824, Nub. 1009, Ran. 1078. Ohne respondirendes System steht Eccles. 689, Plut. 598, Vesp. 357. Wie in der Parabase, so ist es auch in dem Syntagma ein festes Gesetz, dass die anapästischen Tetrameter stets mit einem Systeme abschliessen müssen; bloss Vesp. 402 bildet eine Ausnahme. In den Wolken 889 steht ein anapästisches System als Einleitung des darauf folgenden Syntagma, ein Gebrauch, zu welchem sich keine weitere Analogie findet und der wohl daraus zu erklären ist, dass grade diese Parthie der zweiten Bearbeitung des Stückes angehört*). — Wir bemerkten bereits oben, dass diese Tetrameter stets einen Kampf darstellen. Wo dieser den höchsten Grad der Erbitterung erreicht, da hört die Gliederung nach Versen auf, in welcher nach je zwei Reihen eine Pause eintrat; ohne dass ein Ruhepunkt verstattet wird, schliessen sich jetzt die Reihen in continuirlicher Folge zu einem Systeme an einander, ein Abbild der athemlosen Hast, mit der die Streitenden die Geschosse ihres Zungengefechtes gegen einander schleudern. Doch trotz des

---

*) Nach der sechsten Hypothesis der Wolken: *ὅπου ὁ δίκαιος λόγος πρὸς τὸν ἄδικον λαλεῖ.* Vgl. Teuffel im Philologus 1855 S. 339. — Dadurch, dass die zweite Bearbeitung diese syntagmatische Parthie hinzufügte, haben die Wolken ausser dem aus der ersten Bearbeitung stammenden Syntagma 1345—1453 noch ein zweites Syntagma erhalten. Hierdurch tritt ein fernerer auffallender Unterschied zwischen der Composition der uns vorliegenden Wolken und der übrigen Stücke des Aristophanes ein, indem alle übrigen nur ein einziges Syntagma haben (denn Vesp. 333 ist kein Syntagma, da nach v. 402 das Schlusssystem fehlt).

bewegten Tempos, wodurch sich diese Systeme von denen der Tragödie unterscheiden, geht auch hier der ursprüngliche Charakter der Anapäste nicht verloren, indem sie stets würdiger und sittiger als die entsprechenden iambischen Systeme gehalten sind. Auch die übrigen in anapästischen Tetrametern componirten Parthieen der Komödie schliessen gewöhnlich mit einem Systeme ab. Nub 439, Pax 1320, Thesmoph. 655, Vesp. 725. Vgl. § 13.

III. Das anapästische System als Nachahmung oder Parodie der Tragödie ist an keine bestimmte Stelle des Stückes gebunden, sondern kann überall, wohin es die komische Laune verlegt, einen Platz finden. Entweder wird hier nur im Allgemeinen der tragische Ton angeschlagen, oder es wird eine bestimmte Tragödie parodirt. Thesmoph. 39 parodirt Aristophanes die Versemacherei des Agathon, 776 den Palamedes des Euripides, Thesmoph. 1065 die Andromache, aus welcher Euripides mit Mnesilochus eine ganze Scene aufführt; Aves 209 stellt sich der Wiedehopf in erhaben pathetischer Rede als den verwandelten Tereus dar, indem er auf den Tereus des Sophokles anspielt*); ebenso hört man Lysistrat. 954 in den Klagen des schmerzgeplagten Kinesias, dem die Frau entflohen, die Reminiscenzen an eine Tragödie hindurch klingen**); tragischer Ton herrscht auch Nub. 711 in den Anapästen des von Wanzen zerbissenen Strepsiades. Die in Systemen gehaltenen Gebete der Tragödie, wie sie bei Aeschylus häufig vorkommen, sind Pax 974 und Vesp. 683 nachgebildet; Aves 1743 erinnert an Stellen wie Aeschyl. Supplic. 625, auch die Anapäste Vesp. 1484 haben in einer Tragödie ihr Vorbild***). Ueber das Verhältniss dieser Stellen zu den freien Anapästen der Tragiker s. § 19, 1.

Von den übrigen Vertretern der alten Komödie sind uns nur geringe Reste anapästischer Systeme erhalten, die bei ihrer Abgerissenheit keine Ausbeute darbieten. Bedeutender sind die Fragmente der mittleren Komödie, in welcher die anapästischen Systeme ganz in der Weise eines Pnigos vielfach zu komischen Effektparthieen gebraucht wurden, besonders zu hastiger und fast athemloser Aufzählung der grossen Reichthümer, welche

*) Schol. Av. 211 ff., Av. 100.

**) Auf die Andromeda des Euripides weist Schol. Lysistr. 963.

***) Schol. Vesp. 1482: Ὀρχούμενος ὁ γέρων παρατραγικεύεται· σχήματος δὲ τοῦ τραγῳδικοῦ. Vielleicht gab eine Tragödie des Phrynichus das Vorbild. Cf. v. 1490 cum schol.

der athenische Speise- und Gemüsemarkt darbietet. Dergleichen anapästische Speise- und Küchenzettel finden sich Antiphan. fr. inc. 30 M., Anaxandrid. fr. Lycurg., Eubulus fr. Laconist., Ephippus Kydon fr. 1, Peltastes fr. 1, Anaxil. Lyropoios fr. 1; ähnliche Aufzählungen Alexis Olynthia fr. 1, Mnesilochus fr. Hippotrophos. Ein anderes dialogisch vertheiltes und durch einzelne Trimeter unterbrochenes System verspottet das Treiben in der Schule Platos, Epicrat. fr. inc. 1. Ueber die Stellung dieser Systeme im ganzen Stücke lässt sich nichts bestimmen. Aus der neueren Komödie ist nur ein einziges anapästisches System erhalten, Menander Leucad. fr. 1.

C. Die freien anapästischen Systeme.

(Klaganapäste. Anapästische Strophen.)

§ 17.

Allgemeine Bedeutung. Metrische Bildung.

Eine weitere der Tragödie und Komödie gemeinschaftliche Form des anapästischen Metrums ist das freie anapästische System, so genannt, weil sich in ihm die akatalektisch-anapästischen Reihen ebenso wie in dem strengen Systeme ohne Hiatus und Syllaba anceps an einander schliessen, während sich im Uebrigen der metrische Bau von der einfachen Bildung des strengen Systemes weit entfernt. Die freien Systeme der Tragödie sind durchgängig Klaggesänge (*θρῆνοι*, *οἶκτοι*) — wir können sie daher kurz Klaganapäste nennen — und gehören als solche dem systaltischen Ethos an*). Auch die freien Systeme der Komödie tragen im Allgemeinen denselben Charakter, denn wenn ihr Inhalt auch kein klagender ist, so sind sie doch vorwiegend der Ausdruck einer heftig aufgeregten Bewegung, die nicht selten an den Ton der Pyrrhiche anklingt. Hierdurch ist der Unterschied von dem strengen Systeme gegeben, welches als hesychastischer Marschrhythmus gerade den entgegengesetzten Eindruck macht. Die vorwaltenden Reihen sind zwar dieselben wie im strengen Systeme, nämlich die akatalektische Tetrapodie und Dipodie und der Parömiacus, aber

*) Gr. Rhythmik[3] S. 257 nach Euklides und Aristides.

einerseits folgen sie in der Anordnung, Auflösung, Zusammenziehung und Cäsur anderen Bildungsgesetzen, in denen sich der bewegte Charakter ausspricht, andrerseits werden sie mit einer Anzahl secundärer Reihen gemischt.

Primäre Reihen (akatalektische Tetrapodie und Dipodie, Parömiacus).

1. Die Auflösung und Zusammenziehung überschreitet im freien Systeme die festen Grenzen, durch welche sie in dem strengen Systeme beschränkt war. Die Stimmung der Klaganapäste schwankt zwischen den Gegensätzen einer dumpfen, schwermüthigen Resignation und einer auf die grösste Höhe der Leidenschaft gesteigerten Bewegung; jene manifestirt sich in der häufigen Anwendung der Zusammenziehung und der dadurch entstehenden grossen Zahl von spondeischen Reihen, diese in der unbeschränkten Zulassung der Auflösung, deren Wirkung bereits Aristides p. 97 mit den Worten bezeichnet: *τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι καὶ κατεσταλμένοι*. Während in den strengen Systemen die Längen und Kürzen in einem gleichmässigen Verhältnisse mit einander abwechseln, sind in den Klaganapästen oft längere Parthieen von acht bis neun Reihen in lauter Spondeen gehalten, ja auch rein spondeische Parömiaci sind eine häufige Form. Die Häufung der Auflösungen führt nicht bloss eine grosse Zahl rein daktylischer Reihen herbei, wie Hippolyt. 1361 *πρόσφορά μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἕλκετε τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρατον*, Soph. Electr. 236: *καὶ τί μέτρον κακότητος ἔφυ; φέρε, | πῶς ἐπὶ τοῖς φθιμένοις ἀμελεῖν καλόν*, sondern auch proceleusmatische Füsse und Verbindungen von Daktylen und Anapästen sind an allen Stellen, selbst im Parömiacus gestattet: Pers. 130 *ἐπὶ γόνυ κέκλιται* | 932, 2 *κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν* | 5 *κακοφάτιδα βοὰν, κακομέλετον ἰὰν* | 972 *τάδε σ' ἐπανέρομαι* | 985 *ἔλιπες ἔλιπες, ὦ* | Trach. 986 *ὀδύναις; οἴμοι ἐγὼ τλάμων* | Hecub. 62 *λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου* | 97 *πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω* | 145. 208, Hippolyt. 1365 *πάντας ὑπερέχων* (ohne Grund in *ὑπερσχὼν* verwandelt), Iphig. Aul. 123. 1323 *ὤφελεν ἐλάταν πομπαίαν*, Iphig. Taur. 231. 232. 213. 215, Ion 149 *δῖναι, νοτερὸν ὕδωρ βάλλων*, 883. 905, Troad. 101. 123, Troad. 123. 139 *σκηναῖσιν ἔφεδρος, Ἀγαμεμνονίαις* (so ist statt *σκηναῖς* zu schreiben, *σκηναῖς ἐφέδρους* G. Hermann), 177. 194. Noch mehr sind die Auflösungen in

den freieren Anapästen der Komödie gehäuft: Av. 327, 1 προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν· ὃς γὰρ, Av. 400, 5 καὶ πόθεν ἔμολον ἐπὶ τίνα τ' ἐπίνοιαν (οι verkürzt), Lysistr. 545 ἔνι φύσις, ἔνι δὲ θράσος, ἔνι δὲ σοφὸν, ἔνι φιλόπολις. Antistrophisch braucht die Auflösung nicht zu entsprechen.

2. Die Cäsur am Ende der Dipodieen ist zwar wie in den strengen Systemen so auch in den freien die normale Form, aber da die letzteren nicht die Bedeutung des Marschrhythmus haben, so kann auch die Cäsur, welche eben die einzelnen Glieder des Marschtaktes in markirender Weise hervorheben und von einander sondern soll, leichter unterlassen werden. Dieser Unterschied tritt am meisten bei Euripides hervor, der die Cäsur in den strengen Systemen ohne Ausnahme eingehalten hat. Hecub. 62. 96 ἀπ' ἐμᾶς οὖν, ἀπ' ἐ|μᾶς τόδε παιδός. Iph. Aul. 149, II P. ἔσται τάδε. *A.* κλῇ|θρων δ' ἐξόρμα. Iph. Taur. 125 πέτρας Εὐξεί|νου ναίοντες. Ion 920 ἔρνεα φοίνι|κα παρ' ἁβροκόμαν. Iph. Aul. 149. Soph. Electr. 94 ὅσα τὸν δύστη|νον ἐμὸν θρηνῶ. 196. 3 ὅτε οἱ παγχάλ|κων ἀνταία. 239, 1 ἐν τίνι τοῦτ' ἔ|βλαστ' ἀνθρώπων.

3. Der Hiatus und die mittelzeitige Arsis am Ende der Dipodie, die in den strengen Marschanapästen ausgeschlossen war, kann in den freien anapästischen Systemen zugelassen werden, da der monodische Gesang ohne Marschbewegung bei seinem leidenschaftlich erregten Rhythmus leichter eine Pause verstattet. So z. B. Ion 167. 175. 886. 911. Iph. Taur. 125. 230. 231.

4. Der Parömiacus dient nicht bloss als Abschluss des Systemes, sondern kann auch als selbständiger Vers sowohl vor als nach einem Systeme seine Stelle finden, oft in mehrmaliger Wiederholung hinter einander, wie andererseits das System auch mit einem akatalektischen Dimeter anstatt des Parömiacus auslauten kann.

Secundäre Reihen.

Die Einmischung secundärer Reihen dient dazu den bewegten Charakter der freien Anapäste zu steigern, während sie von den im hesychastischen Tropos gehaltenen strengen Systemen ausgeschlossen blieb.

1. Secundäre anapästische Reihen. Am häufigsten ist die akatalektische und katalektische Tripodie (Prosodiakos). Pers. 966 Σαλαμινιάσι στυφέλου, Iphig. Taur. 135. 136. 154 οἴμοι φροῦδος γέννα (nicht οἰμοιμοί). 193. Iphig. Taur. 213

ἔτεκεν, *ἔτρεφεν*, *εὐκταίαν*. Pers. 962 *ὀλοοὺς ἀπέλειπον* ff. Iphig. Taur. 126. 127. 150. Ion 150 *ὅσιος ἀπ' εὐνᾶς ὤν*. 178. 892. 903. 908. Wo der katalektische Prosodiakos aus lauter Längen besteht, ist er metrisch dem Dochmius gleich und der Rhythmus oft nicht sicher zu bestimmen. — Seltener ist die katalektische Dipodie, welche rhythmisch der akatalektischen gleich steht und mit dem Ionicus, dem sie metrisch gleich ist, nichts zu thun hat. Thesmoph. 1069 *δι' Ὀλύμπου*. Alcest. 106 *τί τόδ' αὐδᾷς*; 133 *βασιλεῦσιν*.

2. Alloiometrische Reihen bilden oft die Schlussparthie freier Systeme, doch werden sie auch einzeln unter die anapästischen Reihen eingemischt. Am häufigsten sind Dochmien oder Bacchien und die im tragischen Stile mit Synkope gebildeten Iamben und Trochäen, seltener daktylische und logaödisch-glykoneische Reihen. Den genaueren Nachweis gibt § 18 bei der Aufzählung der einzelnen anapästischen Monodieen.

§ 18.

Die Klaganapäste und die freien Systeme der Tragödie.

Die Klaganapäste finden sich bereits in dem ältesten erhaltenen Drama, den Persern, und sind stets ein beliebtes Metrum der Tragödie geblieben. Sie werden entweder als Chorikon oder als Threnos, d. h. im Wechselgesange zwischen dem Chor und einem Schauspieler, oder als einfaches Monodikon*) oder als monodisches Amoibaion vorgetragen. Im ersteren Falle sind sie antistrophisch gebildet, im zweiten und dritten alloiostrophisch**). Die antistrophischen Chorika finden sich nur bei Aeschylus, auch die antistrophischen Threnen gehören nur den früheren Dramen an und lassen sich nur im Schlusse der Perser und in der Parodos der Sophokleischen Elektra und der Troades nachweisen. Später tritt diese Form zurück und es werden nur alloiostrophische Monodieen gebildet. — Wie in der metrischen Bildung und Composition, so unterscheiden sich die verschiedenen Arten der tragischen Anapäste auch in der Tonart. Während nämlich die hesychastischen Marschanapäste des Chores in dorischer Ton-

*) Vgl. Thesmoph. 1077: *ἔασόν με μονῳδῆσαι*.

**) Aristot. probl. 19, 15: *τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα*.

art gesungen wurden*), waren die anapästischen Threnen, wie die Threnen überhaupt, in lydischer Tonart gesetzt, worauf auch Aeschylus Pers. 936 mit den Worten *κακομέλετον ἰὰν Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος* hindeutet; die anapästischen Monodieen dagegen hatten ionische Harmonie, denn wie Aristotel. Problem. 19, 48 und 30 bezeugt, war das Aeolische oder *ὑποδωριστὶ* und das Ionische oder *ὑποφρυγιστὶ***) die eigentliche Tonart in den Monodieen *ἀπὸ σκηνῆς*, von beiden Tonarten eignet sich aber die feurige äolische ebenso wenig für die melancholischen Klaganapäste wie ihrem Ethos die ionische entspricht, die von Plutarch als *ἐκλελυμένη*, von Pratinas als *ἀνειμένη*, von Plato als *μαλακὴ* und *χαλαρὰ* bezeichnet wird und von der Heraklides Pontikus sagt: *οὔτ' ἀνθηρὸν οὐδὲ ἱλαρόν ἐστι, διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία****). Auch für das gewaltsame Anstürmen der Empfindungen, welches oft in den anapästischen Klagmonodien hervortritt, ist die ionische oder hypophrygische Harmonie völlig geeignet, da ihr nach Aristoteles a. a. O. zugleich ein *πρακτικὸν ἦθος* eigenthümlich ist†). — Uebrigens dürfte die Vermuthung nicht fern liegen, dass die Klaganapäste keine originäre Bildung der Tragödie, sondern von ihr aus der älteren Lyrik, namentlich der Aulodik des Olympos entlehnt seien, die, wie wir wissen, sich auch sonst des anapästischen Maasses bediente und auch für andere tragische Metra die Quelle war. So erklärt es sich am leichtesten, wie Euripides im Ion dasselbe Metrum, welches sonst nur zu Klagen dient, für einen feierlichen Tempelgesang gebrauchen konnte. Auf einen ähnlichen Ursprung weist auch der Mystenchor der Frösche hin, in welchem Aristophanes nicht minder wie in den dort vorausgehenden Ionici ein bekanntes Vorbild in Ton und Stil copirt zu haben scheint.

---

*) Die Melodieen des tragischen Chores sind nur die dorische, die weinerliche mixolydische und die bakchisch-ekstatische phrygische, Aristot. Probl. 19, 48. 30. Plut. de mus. 17; es versteht sich von selber, dass von diesen dreien für die Marschanapäste des Chores nur die dorische passt.

**) Die Identität des Aeolischen und *ὑποδωριστὶ* bezeugt Heraclid. Pontic. ap. Athen. 14, 624, die Identität des Ionischen und *ὑποφρυγιστὶ* ist von Boeckh de metr. Pind. p. 225 nachgewiesen.

***) Plut. l. l. Pratinas fr. 5, Bergk P. L.[4] III, 560. Plato rep. 3, 398e. Heraclid. l. l.

†) Deshalb von Plato l. l. auch *ξυμποτικὴ* genannt.

Aeschylus.

Schlussthrenos der Perser. Die beim Eintritt des Xerxes vorgetragenen Systeme gehen in freiere Anapäste des Chorführers aus, indem dieselben mit einer proceleusmatischen akatalektischen Tetrapodie (930) abschliessen; ausserdem ist die drittletzte Reihe ein Prosodiakos *αἰαῖ κεδνᾶς ἀλκᾶς*, wenn hier nicht etwa *αἰαῖ αἰαῖ* zu lesen ist. Dann folgen drei threnodische Strophenpaare:

α' 932—939 = 940—948.

Ξ. *ὅδ' ἐγών, οἰοῖ, αἰακτὸς*
μέλεος γέννᾳ γᾷ τε πατρῴᾳ
κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.
Χ. *πρόσφθογγόν σοι νόστου τοίαν*
5 *κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν*
Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος
πέμψω [πέμψω] πολύδακρυν ἰαχάν.

Die Strophe besteht nur aus den primären Reihen, s. J. Oberdick und Weil ad h. l. V. 7 ist das zweite *πέμψω* zu streichen und in der Antistr. mit Weil *κλάγξω δ' ἀρίδακρυν ἀϋτάν* zu schreiben. V. 4 Paley *τοίαν* statt *τὰν* und in der Antistr. *κἀγὼ* statt *καί*; endlich Hermann v. 943 *πάνδυρτος* statt *πανόδορτος* und 946 statt *πόλεως* Hirschfelder *πόλεος*.

β' 949—961 = 962=972.

Ξ. *Ἰάνων γὰρ ἀπηύρα,*
Ἰάνων ναύφαρκτος
Ἄρης ἑτεραλκὴς
νυχίαν πλάκα κερσάμενος
5 *δυσδαίμονά τ' ἀκτάν.*
Χ. *οἰοιοῖ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου.*
ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος,
ποῦ δέ σοι παραστάται,
οἷος ἦν Φαρανδάκης,
10 *Σούσας, Πελάγων,*
Δοτάμας ἠδ' Ἀγδαβάτας, Ψάμμις,
Σουσισκάνης τ' Ἀγβάτανα λιπών.

Xerxes singt fünf Tripodieen, wovon nur die vorletzte akatalektisch ist. Der Hiatus und die kurze Endsilbe ist legitim. V. 2 und 3 dürfen nicht mit Hermann zu einer katalektischen Pentapodie vereinigt werden, die in den freien Systemen nirgends vorkommt. Von den Reihen des Chores ist nur v. 7 eine Tripodie; v. 8 u. 9 sind zwei trochäische Tetrapodieen eingemischt. V. 6 dochmisch

und v. 7 choriambisch zu lesen ist unstatthaft, beide sind anapästisch, *βόα* einsilbig wie v. 1054. Die Schlussdipodie braucht nicht wegen des antistrophischen *τάδε σ' ἐπανέρομαι* in *τὰ Βάτανα προλιπὼν* verändert zu werden, denn eine Responsion der Silben findet auch sonst nicht immer statt, vgl. 932, 2.

γ' 973—987 = 988—1001.

Ξ. *ἰὼ ἰώ μοι,*
τὰς ὠγυγίους κατιδόντες
στυγνὰς Ἀθάνας
πάντες ἑνὶ πιτύλῳ.
5 *ἐὴ ἐή,*
τλάμονες ἀσπαίρουσι χέρσῳ.

⏑ —́ ⏑ — —
— —́ ⏖ — ⏖ — ⏓
⏑ —́ ⏑ — —
— ⏖́ ⏖ ⏑ —
5 ⏑ ´ ⏑ —
—́ ⏖ — — — ⏑ — —

Die Klagen des Xerxes erreichen den höchsten Grad der Heftigkeit, daher fast lauter kurz abgerissene alloiometrische Reihen. Der darauf folgende ruhiger gehaltene Gesang des Chores bewegt sich wieder in anapästischen Reihen, und erst in den beiden Schlussreihen stimmt er denselben Ton wie Xerxes an:

13 *Πέρσαις ἀγανοῖς* ⏓ —́ ⏑ — ⏓
κακὰ πρόκακα λέγεις. ⏑ ⏖́ ⏖ ⏑ —

Chorikon in der Exodos der Choephoren 1007 und 1018, je drei Reihen mit eingeschobenen *αἰαῖ* (*αἰαῖ*). Da es Chorgesang ist, so muss für beide Stellen antistrophische Responsion hergestellt werden.

1007: *αἰαῖ (αἰαῖ) μελέων ἔργων· | στυγερῷ θανάτῳ διεπράχθης.*
αἰαῖ (αἰαῖ),
μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ.

Die freiere Form zeigt sich hier bloss in der Anordnung der Parõmiaci.

Chorikon im dritten Epeisodion der Perser 694—696 = 700—702 besteht analog dem vorausgehenden nur aus drei Reihen; die beiden ersten sind keine Ionici, sondern Prosodiakoi mit aufgelöster zweiter Arsis:

σέβομαι μὲν προσιδέσθαι, ⏖ —̋ — ⏖́ — —́
σέβομαι δ' ἀντία λέξαι ⏖ —̋ — ⏖́ — —́
σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει. ⏖ —̋ — —́ ⏖ —́ —

Endlich gehört hierher von Aeschylus noch der Refrain Supplic. 162 am Ende einer trochäischen Strophe, s. II, 2. A.

Sophokles.

Der threnodischen Parodos der Elektra gehen freie anapästische Systeme der Elektra voraus (86), die sich jedoch von der strengen Form nur durch die unmittelbare Aufeinanderfolge spondeischer Parömiaci unterscheiden:

ὦ φάος ἁγνὸν καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ, ὥς μοι πολλὰς μὲν θρήνων ᾠδάς,
πολλὰς δ' ἀντήρεις ᾔσθου.

Dieselbe Verbindung wird v. 102 wiederholt. Der antistrophischen Responsion, die sich hier ungesucht aufdrängt, steht nur entgegen:

v. 99. σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει·
116. φόνον ἡμετέρου,

Dem Gedanken, dass die den anapästischen Systemen beigemischten selbständigen Dipodieen nicht als selbständige Reihen von zwei Takten anzusehen, sondern durch eine von der begleitenden Instrumentalmusik ausgefüllte Pause von zwei Takten zu Tetrapodieen erweitert worden wären, widerspricht an vielen Stellen der Sinn und die sprachliche Struktur, die durch eine unmotivirte Pause im Zeitbetrage von zwei ganzen Anapästen arg verletzt werden würde. Die Annahme einer Lücke halten wir nicht für gerechtfertigt, dagegen können die Worte φονίῳ πελέκει sehr wohl wegfallen, wodurch die antistrophische Responsion vollständig hergestellt wird. S. Gleditsch Cantica S. 36. — Von dem Threnos selber ist das dritte Strophenpaar und die Epodos anapästisch.

γ' 193—202. 203—220.

Die 7 anapästischen Reihen des Chores schliessen v. 200 mit einem Ithyphallicus ἦν ὁ ταῦτα πράσσων ab; an die darauf folgenden 4 Reihen der Elektra reiht sich eine mit einem Dochmius beginnende, grösstentheils alloiometrische Gruppe von 6 Versen:

205 τοὺς ἐμὸς ἴδε πατὴρ
θανάτους αἰκεῖς διδύμαιν χειροῖν,
αἳ τὸν ἐμὸν εἷλον βίον | πρόδοτον, αἵ μ' ἀπώλεσαν·
209 οἷς θεὸς ὁ μέγας Ὀλύμπιος | ποίνιμα πάθεα παθεῖν πόροι,
μηδέ ποτ' ἀγλαΐας ἀποναίατο
τοιάδ' ἀνύσαντες ἔργα.

⏑ ⏖́ ⏖ ⏑ —
⏖ —́ — — ⏖ — — —
— ⏖́ ⏑ — — ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — — ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
—́ ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖
— ⏖́ ⏑ — ⏑ — —

δ' ἐπῳδ. 233—250.

Auf drei spondeische Parömiaci des Chores folgen 7 akatalektische anapästische Tetrapodieen der Elektra, wovon die zwei ersten durchgängig aufgelöste Arsen haben*) in Uebereinstimmung mit dem erregten Inhalt. Die Anapäste schliessen v. 243 mit einem Pherekrateus ab *ὀξυτόνων γόων*, und dann folgt eine alloiometrische Periode:

εἰ γὰρ ὁ μὲν θανὼν γᾶ τε καὶ οὐδὲν ὢν
245 *κείσεται τάλας, οἱ δὲ μὴ πάλιν*
δώσουσ' ἀντιφόνους δίκας,
ἔρροι τ' ἂν αἰδὼς ἁπάν|των τ' εὐσέβεια θνατῶν.

—́ ⏖ — ⏑ — —́ ⏖ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ —
—́ — — ⏖ — ⏑ —
— —́ ⏑ — — ⏑ — | — —́ ⏑ — ⏑ — —

V. 244 ist so wenig dochmisch wie der vorhergehende Vers, sondern besteht aus zwei logaödischen Tripodieen, die rhythmisch den beiden trochäischen Tripodieen des folgenden Verses entsprechen. Das logaödische Metrum kehrt in dem Glykoneus v. 246 wieder. Der Schlussvers enthält zwei iambische Tetrapodieen (die erste synkopirt) nach Analogie von 208 und 209 der vorausgehenden Strophe. S. Gleditsch Cantica S. 46.

Trachin. 971, Klaganapäste des Herakles. V. 986. 987 folgen zwei Parömiaci auf einander, der eine mit einem Daktylus im zweiten, der andere mit einem Spondeus im dritten Fusse**). Von v. 1005 an reiht sich an die Anapäste eine alloiometrische Gruppe mit vorwaltenden daktylischen Hexametern und mesodischer Strophencomposition***): *α β α μεσῳδ. γ β γ.* Die Mesodos 1018—1022 besteht aus fünf Hexametern, die unter den

*) Aber keinen daktylischen, sondern wie die übrigen vorausgehenden und nachfolgenden Reihen anapästischen Rhythmus.

**) S. jedoch Gleditsch Cantica S. 150, welcher durch einige kleine Veränderungen und durch Abscheidung einer *προῳδὸς* und *ἐπῳδὸς* die antistrophische Responsion der anapästischen Systeme herstellt.

***) Seidler de vers. dochm. 311.

Presbys und Hyllos vertheilt sind, das Uebrige wird von Herakles vorgetragen. In *στρ.* und *ἀντ. β'* 1006—1017. 1027—1040 gehen fünf Hexametern zwei anapästische und eine iambische Reihe voraus:

πᾶ μου ψαύεις; ποῖ κλίνεις; — —́ — — — — —
ἀπολεῖς μ', ἀπολεῖς. ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —
ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύσῃ. ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —

Um *στρ. β'* schliessen sich *στρ.* und *ἀντ. α'*, aus zwei logaödischen Reihen mit vorausgeschickter Interjektion *αἰαῖ* (*αἰαῖ*) bestehend:

ἐᾶτέ μ', ἐᾶτέ με δύσμορον εὐνᾶσθαι,
ἐᾶθ' ὕστατον εὐνᾶσθαι.

⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏕ — ⏑ ⏑ — ⏓ —
⏑́ — · — ⏑ ⏑ — ⏓ —

Um *ἀντ. β'* schliessen sich *στρ.* und *ἀντ. γ'* aus zwei dochmischen Dimetern:

ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ; τᾷδέ με τᾷδέ με
πρόσλαβε κουφίσας, ἓ ἕ, ἰὼ δαῖμον.

— ⏑́⏑ — ⏓ — — ⏑́⏑ — ⏑ ⏒
— ⏑́⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ — ⏓ —

Ob auch Oedip. tyr. 1308—1311 den freien Anapästen zuzuzählen ist, lässt sich bei der Verderbtheit des Textes nicht sicher entscheiden.

Euripides.

Der Hauptvertreter der freien Anapäste ist Euripides, der sie mit ausserordentlicher Vorliebe in den Monodieen seiner Tragödieen gebraucht und ihnen hier eine fast noch ausgedehntere Stelle als den daktylischen und iambisch-trochäischen Maassen angewiesen hat, überall aber nach festen durch Ton und Inhalt gegebenen Principien. Während er nämlich die kyklischen Daktylen und Iambo-Trochäen für bewegtere und affektvollere Situationen wählt und den höchsten Grad des tragischen Pathos in dochmischen Monodieen ausdrückt, gebraucht er die Anapäste vorzugsweise für die in einem schwermüthigen und melancholischen Tone gehaltenen Parthieen und lässt deshalb die spondeischen Formen in ihnen vorherrschen. Nur ein einziges Mal kommen sie in einem antistrophisch gebildeten Threnos vor, nämlich in der threnodischen Parodos der Troades, wo zwei anapästische Strophenpaare auf einander folgen, *α'* 153—175, 176—196,

β′ 197—213, 214—229, beide in blossen Primärformen gehalten. V. 173. 174 ist zu lesen: *ἰὼ Τροία δύσταν', ἔρρεις* mit Auswerfung des zweiten *Τροία* der Handschriften, v. 161 ist *τλάμων* zu tilgen. Wie in den anapästischen Threnen des Aeschylus und Sophokles geht auch hier eine anapästische Monodie v. 98 als Proodikon voraus; die scheinbar alloiometrischen Reihen 123. 124. 136 sind bereits zu Anapästen emendirt; v. 125. 126 sind vielleicht als Parömiacus und Dochmius zu lesen:

Ἑλλάδος εὐόρμους αὐλῶν
παιᾶνι στυγνῷ.

Die übrigen anapästischen Monodieen, alle in der Form der *ἀπολελυμένα* oder *ἀλλοιόστροφα*, sind folgende:

Alcestis, Parodos 77, die Klaganapäste von den Führern der Halbchöre mesodisch zwischen den einzelnen Strophen gesungen (s. oben S. 156). Dreimal beginnen die Anapäste nach Vollendung der Strophen mit zwei Parömiaci und einer dazwischen stehenden katalektischen Dipodie, welche metrisch mit einem Ionicus a minori übereinkommt:

93 *οὐ τᾶν φθιμένης γ' ἐσιώπων.*
νέκυς ἤδη.
οὐ δὴ φροῦδός γ' ἐξ οἴκων.
105 *καὶ μὴν τόδε κύριον ἦμαρ.*
τί τόδ' αὐδᾷς;
ᾧ χρή σφε μολεῖν κατὰ γαίας.
132 *πάντα γὰρ ἤδη τετέλεσται*
βασιλεῦσιν,
πάντων δὲ θεῶν ἐπὶ βωμοῖς.

Eine antistrophische Responsion aber, die bereits Seidler dochm. p. 81 versucht hat, findet nicht statt.

Hippolyt. 1347. Der erste Theil enthält nur primäre Reihen mit freier Contraction und Auflösung, der zweite ist alloiometrisch gebildet mit Zurückdrängung der Anapäste:

1370 *αἰαῖ αἰαῖ·*
καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει.
μέθετέ με τάλανα·
καί μοι θάνατος παιὰν ἔλθοι.
προσαπόλλυτέ με
(προσαπ)όλλυτε τὸν δυσδαίμον',
1375 *ἀμφιτόμου λόγχας*
ἔραμαι διαμοιρᾶσαι,
διά τ' εὐνᾶσαι τὸν ἐμὸν βίοτον.
ὦ πατρὸς ἐμοῦ δύστανος ἀρὰ
μιαιφόνων τε συγγόνων,

1380 *παλαιῶν προγεννητόρων*
ἐξορίζεται κακὸν οὐδὲ μέλλει,
ἔμολέ τ' ἐπ' ἐμὲ τί ποτε τὸν οὐδὲν ὄντ' ἐπαίτιον κακῶν;
ὤ μοί μοι, τί φῶ;
1385 *τῶς ἀπαλλάξω βιοτὰν | τοῦδ' ἀναλγήτου πάθους;*
εἴθε με κοιμίσειεν | τὸν δυσδαίμον' Ἅιδου
μέλαινα νύκτερός τ' ἀνάγκα.

1370 — —́ — —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —
⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏓ Dochmius
— —́ ⏑⏑ — — — — —
⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏓
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — — ⏓
1375 — ⏑́⏑ — — — Dochmius
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — — Prosodiacus
⏑ ⏑ —́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
1380 ⏑ —́ — ⏑ —́ — ⏑ —́ Bacchien
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ — ⏑ — Dochmius
1385 —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — — — ⏑ —
— ⏑́⏑ — ⏑ —́ — — —́ — ⏑ —́ — Bacchien
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

V. 1385 sollte man statt des Eupolideums einen synkopirten troch. Tetrameter erwarten, etwa *πῶς ἀλλάξω βίον* u. s. w. V. 1374 haben wir als Parömiacus hergestellt; die Aphäresis am Schlusse erklärt sich durch den schnell darauf folgenden bewegten Dochmius.

Hecub. 59—215 zerfällt in drei Parthieen, die Monodie der Hecuba, der Chorführerin und das Amoibaion zwischen Hecuba und Polyxena. Zweimal sind zwei daktyl. Hexameter eingemischt 74. 75 und 90. 91; zweimal eine daktylische Pentapodie mit folgender iambischer Tripodie 167. 168 und 209. 210, einmal eine einzelne iambische Tripodie v. 77, und endlich mehrere einzelne, meist langsilbige Dochmien 182. 185. 190. 195, sowie vielleicht 200. 201, wo jedoch auch eine Corruptel vorhanden sein kann.

Ion 144—183. Ueber den abweichenden Inhalt s. oben S. 159. Der Anfang ist so abzutheilen:

ἀλλ' ἐκπαύσω γὰρ μόχθους
δάφνας ὁλκοῖς, χρυσέων δ' ἐκ
τευχέων ῥίψω γαίας παγάν,

ᾶν ἀποχεύονται Κασταλίας
δῖναι, νοτερὸν ὕδωρ βάλλων,
ὅσιος ἀπ' εὐνᾶς ὤν.

Die zwei letzten Reihen ein Parömiacus und katal. Prosodiacus, beide proceleusmatisch. V. 154 und 170 wird die Verbindung von einer akatalektischen Tetrapodie und 3 Parömiaci mit vorausgehendem ἔα ἔα wiederholt. Daraus folgt aber noch nicht, dass auch das Folgende antistrophisch hergestellt werden muss, s. Alcest. 77.

Ion 859—922, Monodie der Kreusa. Neben den anapästischen Tripodieen sind als secundäre Reihen eine iambische Tetrapodie mit durchgängiger Auflösung 889 und 900 und ein dochmischer Dimeter 895 eingemischt. 896 ist verdorben.

Iphig. Taur. 123—235, vier Parthieen, amöbäisch von der Chorführerin und Iphigenia gesungen. V. 197. 220 durchgängig aufgelöste iambische Tetrapodieen, v. 231 und 232 zu einem aufgelösten trochäischen Tetrameter zu vereinen:

ὃν ἔλιπον ἐπιμαστίδιον ἔ|τι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος.
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖

Die vorausgehenden Anapäste sind von v. 226 an in Tetrapodieen, Parömiaci und eine Dipodie (*κλαίω σύγγονον*) abzutheilen. Zu den anapästischen Tripodieen gehört auch 150 *ἰδόμαν ὄψιν ὀνείρων*, ebenso 154, wo *οἴμοι* nicht mit Hermann in *οἰμοιμοῖ* verändert zu werden braucht. Corrupt ist v. 130, der, um ein Parömiacus zu sein, die vorletzte Länge nicht aufgelöst haben könnte, *πόδα παρ|θένιον ὅ|σιον ὁσί|ας*; wahrscheinlich ist eine Länge ausgefallen.

Iphig. Aul. 1320—1335, nach vorausgehenden Iambo-Trochäen eine anapästische Parthie aus primären Reihen, die fünf letzten alloiometrisch, v. 1330 ff.

ἦ πολύμοχθον ἄρ' ἦν γένος, ἦ πολύμοχθον
ἁμερίων, τὸ χρεὼν δέ τι δύσποτμον ἀνδράσιν
ἀνευρεῖν, ἰὼ ἰώ,
μεγάλα πάθεα, μεγάλα δ' ἄχεα
Δαναΐδαις τιθεῖσα Τυνδαρὶς κόρα.

—́ ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — —
—́ ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖
⏑ —́ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖
⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Zwei daktylische Pentapodieen, zwei iambische Tetrapodieen, die eine synkopirt, die andere aufgelöst, und eine trochäische Hexapodie als Schluss.

Iphig. Aul. prolog. 117—164. Die Parömiaci sind meist spondeisch, fast immer zwei neben einander. Der Inhalt (ein Gespräch zwischen Agamemnon und dem Presbys) passt in keiner Weise zu den freien Anapästen des Euripides, wie auch die sonstige metrische Anordnung des Prologs von der Euripideischen Technik abweicht.

Klaganapäste in der Form strenger Systeme Medea 96 und Hippolyt 156, dort unmittelbar vor, hier unmittelbar nach der Parodos. Hierher auch Prometheus 93.

§ 19.

Freie Systeme der Komödie.

Die freien anapästischen Systeme der Komödie repräsentiren vier verschiedene Stilarten.

1. Am häufigsten sind die Parodieen der tragischen Klaganapäste. Besonders hat es Aristophanes auf die Parodie Euripideischer Monodieen abgesehen, aber auch Sophokles muss sich Anspielungen gefallen lassen. Wir haben die hierher gehörigen Stellen bereits oben S. 153 aufgeführt. Eigenthümlich ist es, dass Aristophanes die parodirenden Klaganapäste gewöhnlich in der der Komödie geläufigeren Form des strengen Systems bildet, worin ihm Euripides Medea 96 und Hippolyt 156 vorangegangen war, und dass er auch da, wo er freie Anapäste anwendet, sich der Primärformen mit Vermeidung der alloiometrischen Reihen bedient. Nur in der Echoparthie Thesmoph. 1065 kommt auch die katalektisch-anapästische Dipodie vor.

2. Anders die freien Anapäste antistrophischer Composition Ran. 372—376=377—381, die aus lauter spondeischen Reihen bestehen, drei Parömiaci, ein Prosodiakos (v. 3) und eine akatal. Tetrapodie und Dipodie. Bloss v. 6 der Antistrophe ist in dem Eigennamen *Θωρυκίων* eine zweisilbige Thesis statt der Länge zugelassen.

χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους
λειμώνων ἐγκρούων
κἀπισκώπτων
καὶ παίζων καὶ χλευάζων.
ἠρίστηται δ᾽ ἐξαρκούντως.

Es kann kein Zweifel sein, dass uns hier die Nachbildung eines Prosodions aus der Demetrischen Cultuspoesie vorliegt. Aristophanes selber nennt dies Processionslied eine *ὕμνων ἰδέα* (382) und sagt: *ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας, αἳ τῇδε πρέπουσιν ἑορτῇ* (370). Bereits oben bemerkten wir, dass wir den Ursprung der freien Systeme wahrscheinlich in der aulodischen Nomenpoesie zu suchen hätten, in der sowohl Prosodien wie Klaggesänge vorkamen, und stellten die vorliegende Stelle mit dem Tempelgesange im Ion 112 zusammen. — Einen ähnlichen metrischen Bau (Paroimiakoi und Prosodiakoi mit spondeischem Auslaut) haben die Anapäste in Epilykos Koraliskos fr. 2 im spartanischen Dialekt, worüber Bergk Comment. p. 431.

3. An den Ton der enoplischen Gesänge erinnert der Aufruf zum Kampfe, den Aves 400—405 der Koryphaios an seine Schaaren ergehen lässt. Er besteht aus 5 akatal. Tetrapodieen, die vierte mit einem, die fünfte mit zwei Proceleusmatici. Der Diphthong in *ἐπίνοιαν* ist verkürzt.

ἄναγ' ἐς τάξιν πάλιν ἐς ταὐτὸν
καὶ τὸν θυμὸν κατάθου κύψας
παρὰ τὴν ὀργὴν ὥσπερ ὁπλίτης·
κἀναπυθώμεθα τούσδε, τίνες ποτὲ
καὶ πόθεν | ἔμολον, ἐ|πὶ τίνα τ' ἐ|πίνοιαν.

Ob aber diese metrische Form in den eigentlichen Embaterien vorkam, das lässt sich nicht nachweisen. Wahrscheinlich haben wir hier ein Metrum der alten Pyrrhiche vor uns, eines Kampfgesanges, der sich dem Embaterion annähert, aber in feurigeren Rhythmen bewegt. In der Pyrrhiche hatte der in der vorliegenden Strophe wiederholt angewandte Proceleusmaticus seine eigentliche Stelle und wurde daher auch Pyrrhichius genannt*). Auch die systematische Form ist der Pyrrhiche ganz angemessen, die in ihrer schnellen Bewegung hier keine Pausen verstattet.

4. Ausser den Anapästen, in welchen Aristophanes die tragischen Klaganapäste und die prosodischen und pyrrhichischen Gesänge nachahmt, tritt uns bei ihm noch eine Anzahl anapästischer Strophen entgegen, die im Tone wie im metrischen

---

*) Aristid. 37. Auch der Name *προκελευσματικὸς* bezieht sich auf den herausfordernden Kampfesruf bei der Pyrrhiche. Plot. 2626. Serv. ad Aen. 3, 128.

Bau übereinkommen und vielleicht als eine der Komödie eigenthümliche Form anzusehen sind. Es sind durchweg Chorgesänge in antistrophischer Form, ihren Inhalt charakterisirt eine äusserst aufgeregte Stimmung, die in einer sehr komischen Situation hervortritt und durch ihr Pathos die Komik nur noch um so stärker hervorhebt. So Lysistr. 476 der gewaltige Zorn zwischen Weibern und Greisen, der eben in thatsächliche Handgreiflichkeit übergehen will, Aves 327 die Erbitterung des verrathenen und racheschnaubenden Vögelchors, Thesmoph. 667 die Verfolgung von Euripides' unverschämtem Schwager durch die noch unverschämteren Athenerinnen, denen er eben eine als Säugling vermummte Weinflasche entreisst und von denen er nun mit den grässlichsten Flüchen des Himmels überschüttet wird. Die bewegte Stimmung findet in flüchtigen, vielfach aufgelösten Anapästen, sowie in zugemischten päonischen und dochmischen Reihen ihren rhythmischen Ausdruck, während das hinzutretende Pathos durch spondeische Anapäste bezeichnet wird. Die Metabole des Rhythmus entspricht hier genau der von Aristides p. 99 gegebenen Darstellung*).

Aves. 327 — 335 = 343 — 351 *ἀντιστρ.*

ἰὼ ἰώ,
ἔπαγ', ἔπιθ', ἐπίφερε πολέμιον ὁρμὰν
φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι·
ὡς δεῖ τώδ' οἰμώζειν ἄμφω
καὶ δοῦναι ῥύγχει φορβάν.
οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅ τι δέξεται
τώδ' ἀποφυγόντε με.

⏑ —́ ⏑ —
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑⏑ ⏑⏑ — —
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ — — — — — —
⏑⏑ —́ — — — — —
—́ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑ —́ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑
—́ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑ —́ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑

Die Strophe besteht aus einem anapästischen und einem päonischen Theile. In dem ersten Theile werden zwei Prosodiac

*) Gr. Rhythmik³ S. 234.

(v. 2. 3) von zwei Tetrapodieen umschlossen, worauf ein Parömiacus folgt. Die rasche, durch Proceleusmatici bezeichnete Bewegung wird durch die den zweiten Theil bildenden Päonen gesteigert. Die flüchtigen Rhythmen wie der Taktwechsel bezeichnen die unstete Bewegung der Vögel. Ueber die Päonen s. IV, 1.

Aves 1058—1087=1088—1117.

Den durchgängig spondeischen Anapästen (Parömiaci und Dimeter) sind vier päonische Reihen beigemischt. Gr. Rhythmik[1] S. 106 wurden die Anapäste als Päones epibatoi gemessen, doch findet die anapästische Messung in der vorausgehenden und nachfolgenden Strophe, in der ebenfalls Anapäste und Päonen gemischt sind, ihre Analogie. Der Contrast des Inhaltes, wie er Gr. Rhythmik a. a. O. angegeben ist, findet so ebenfalls einen entsprechenden Rhythmus.

Lysistr. 476—483=541—548.

ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρησόμεθα τοῖσδε τοῖς κνωδάλοις;
οὐ γάρ ἐστ' ἀνεκτ(έ)α τάδ', ἀλλὰ βασανιστέον
τόδε σοι τὸ πάθος
μετ' ἐμοῦ 'σθ' ὅ τι βουλόμεναί ποτε τὴν
Κραναὰν κατέλαβον,
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν,
ἱερὸν τέμενος.

⏓ –́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ – – ⏑ .
–́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ ⏒

Die Strophe ist analog der vorausgehenden gebildet, nur dass die Päonen (vier Dimeter, der erste mit mittelzeitiger Anakrusis) voranstehen. V. 2 der Strophe ist nach einem interpolirten Laurentianus in *οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτ(έ)α* verändert, was aber unnöthig ist, da einem Päon antistrophisch auch ein Ditrochäus respondiren kann (s. IV, 1). V. 6 durchgängige Auflösung der Anapäste. V. 1 Antistr. ist vielleicht zu schreiben *ἐγὼ γὰρ οὐ(πώ)ποτε κάμοιμ' ἂν ὀρχουμένη* mit Veränderung von *οὔποτε* in *οὐπώποτε*. Hermann Elem. p. 383 schreibt, eine Responsion der Silben versuchend: *ἐγὼ γὰρ ἔτ' ἂν οὔποτε κάμοιμ' ἂν ὀρχουμένη* und v. 2 *οὔτε γόνατ' ἂν κόπος ἕλοι με καματήριος.*

Thesmoph. 667—686 = 707—725.

Die ganze Gruppe, der dies Strophenpaar angehört, ist folgendermassen angeordnet:

655: Anapäst. Tetrameter: (Aufforderung zur Verfolgung.)	689: Trimeter. (Entwendung der Flasche.)
659: Troch. Tetrameter. (Verfolgung.)	699: Troch. Tetram. m. vorausgehend. Dochmien. (Neue Verwünschung u. Verfolg.)
667: *στρ.*	707: *ἀντ.*
687: 2 troch. Tetram.	726: 2 troch. Tetram.

Die symmetrische Anordnung ist durchaus aristophaneisch; namentlich erinnern die den Strophen folgenden 2 Tetrameter der Chorführerin an die syntagmatische Form (vgl. § 13). Die Dochmien v. 700 sind durch die neue Situation motivirt; um die Concinnität auch so noch hervortreten zu lassen, ist die Zahl der folgenden Tetrameter geringer als v. 659. Dass die *στρ.* und *ἀντ.* hier in völliger metrischer Responsion stehen müssen, ist ohne Zweifel. Die Verdorbenheit der Handschriften und namentlich die vielfachen Interpolationen in der Antistr. machen die Herstellung der Responsion sehr schwierig. *Στρ.* wie *ἀντ.* zerfällt nach dem Inhalte wie nach den metrischen Bau in zwei Theile. Die erste beginnt anapästisch und endet mit zwei dochmischen Dimetern, dazwischen steht ein einzelner trochäischer Vers:

Ἢν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσια, | δώσει τε δίκην καὶ πρὸς τούτῳ ¦
τοῖς ἄλλοις ἔσται ἅπασιν
παράδειγμ' ὕβρεως ἀδίκων τ' ἔργων | ἀθέων τε τρόπων· φήσει δ'
εἶναί | τε θεοὺς φανερῶς, δείξει τ' ἤδη
πᾶσιν ἀνθρώποις σεβίζειν δαίμονας,
† [δικαίως τ' ἐφέποντας] ὅσια καὶ νόμιμα
μηδομένους ποιεῖν ὅ τι καλῶς ἔχει.

V. 2 der Antistr. würde durch Auswerfung von *φαύλως* vor *ἀποδρὰς* entsprechen: *ὅθεν ἥκεις, ἀποδράς τ' οὐ λέξεις.* V. 3 ist in der Str. ein troch. Trimeter, in der Antistr. ein Tetrameter, vielleicht ist hier *εὔχομαι* Interpolation: *τοῦτο μέντοι μὴ γένοιτο μηδαμῶς.* [*ἀπεύχομαι*]. Der verdorbene Anfang von v. 4 muss ein Dochmius sein wie in der Antistr. *τίς οὖν σοι, τίς ἄν.*

Der zweite Theil ist iambisch, Tetrapodieen und im Anfang ein katal. Trimeter. Auch der letzte Vers ist nicht dochmisch, sondern als akat. iambischer Tetrameter zu messen, in dessen

zahlreichen Auflösungen (vgl. Aves 851 ff.) sich die Heftigkeit der Verwünschungen ausspricht. Vielleicht ist zu lesen:

στρ. ὅτι τὰ παράνομα τά τ' ἀνόσια | θεὸς πάραντ' ἀποτίνεται.
ἀντ. τάχα δέ σε μεταβαλοῦσ' ἐπὶ κα|κὸν ἑτερότροπον ἔχει τύχη,

Bergk schreibt:

στρ. θεὸς ὅτι τὰ παράνομα τά τ' ἀνό|σια παραχρῆμ' ἀποτίνεται.
ἀντ. τάχα δὲ μεταβαλοῦσ' ἐπὶ κακὸν ἑ|τερότροπον ἐπέχει τύχη.

Pax 459—472=486—499.

Das Strophenpaar wird bei dem Heraufziehen der Eirene von den arbeitenden Choreuten mit Trygaios und Hermes gesungen. Im Anfange sind sie flink und behende, und dem entsprechen die proceleusmatischen Anapäste und der Creticus v. 1. 2. Doch immer schwerer und anstrengender wird ihnen die Arbeit, daher die vielen Spondeen im weiteren Fortgange der Strophe, die nur da, wo man sich gegenseitig zu grösserer Raschheit ermuntert, von reinen Anapästen unterbrochen werden. Das Metrum von v. 1 u. 2 ist:

— ◡́◡, ◡◡ ◡◡, — ◡◡, ◡◡ ◡◡ akat. anap. Dimeter,
— —́ ◡ — — ⏑ kat. kret. Dimeter m. Anakrusis.

στρ. 'Ε. ὦ εἶα. Χ. εἶα μάλα. 'Ε. ὦ εἶα. Χ. ἔτι μάλα.
'Ε. ὦ εἶα, ὦ εἶα.
ἀντ. 'Ε. ὦ εἶα. Τ. εἶα μάλα. 'Ε. ὦ εἶα. Τ. [εἶα] νὴ Δία.
μικρόν γε κινοῦμεν.

V. 1 ist *εἶα* als Pyrrhichius zu lesen; in der Antistr. das letzte *εἶα* auszuwerfen. Ueber die Anakrusis der kretischen Reihe vgl. oben Lysistr. 476.

Endlich gehört hierher Aristoph. Tagenistae fr. 9, wo mehreren kretischen Dimetern drei anapästische Dipodieen vorausgehen, von denen jede aus einem Proceleusmaticus und Spondeus besteht:

ἅλις ἀφύης μοι. ◡◡ ◡́◡ — —́
παρατέταμαι γὰρ τὰ λιπαρὰ κάπτων. ◡◡ ◡́◡ — —́ ◡◡ ◡́◡ — —́
ἀλλὰ φέρεθ' ἡπάτων, ἢ καπριδίον νέου u. s. w.

Zweites Buch.

Die einfachen Metra des iambischen Rhythmengeschlechtes.

(Iamben, Trochäen, Ionici.)

§ 20.

Iamben und Trochäen. Ihr ethischer Charakter und Ursprung.

Im iambischen oder diplasischen Rhythmengeschlechte sind drei gleiche Zeitmomente zu einem Takte (*πούς* oder *ῥυθμός*) vereint, von denen ein jedes entweder einen oder zwei Chronoi protoi (Moren) enthält. So entsteht ein dreizeitiger (trochäischer und iambischer) und ein sechszeitiger (ionischer) Rhythmus. Die Theorie des letzteren behandelt der vierte Abschnitt*).

Der dreizeitige Rhythmus bildet seiner metrischen Form nach entweder einen zweisilbigen oder dreisilbigen Fuss; im letzteren Falle ist jeder der Chronoi protoi durch eine einzeitige Kürze ausgedrückt, im ersteren sind zwei Chronoi protoi zu einer zweizeitigen Länge vereint. Die zweisilbige (aus Länge und Kürze bestehende) Form ist die häufigste und ursprünglichste. Die Länge ist die Trägerin in der Arsis; da sie den doppelten Zeitumfang der zu ihr gehörenden thetischen Kürze enthält, so wird das ganze Rhythmengeschlecht *γένος διπλάσιον*, *genus duplex* genannt. Die dreisilbige (tribrachische) Form ist ungleich seltener und wird deshalb von den Alten als eine Auflösung (*διαίρεσις*) des zweisilbigen Fusses aufgefasst. Die Anwendung des Tribrachys macht den Rhythmus lebhafter und bewegter, indem durch ihn die Zeit in kleinere, rascher auf einander folgende Momente zerlegt wird, und dient daher namentlich der dramatischen Poesie als ein wirksames Mittel, um

---

*) Die antike Rhythmik kennt auch einen diplasischen Takt von 12 Moren, den Trochaios semantos und Orthios. S. oben § 2.

den bewegten Charakter des Inhalts auch in der rhythmischen Form hervortreten zu lassen.

Aehnlich ist die durch die sogenannte *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* hervorgebrachte Modifikation des dreizeitigen Rhythmus*). Die rhythmische Reihe kann nämlich mit der Arsis oder mit der Thesis beginnen, und so entsteht das trochäische und iambische Maass:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑   ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑   ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑

Die anlautende Thesis (Anakrusis, Auftakt) gibt dem Rhythmus höheren Schwung und grössere Lebendigkeit, wie dies Aristides mit den Worten ausdrückt: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτατοι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι***). Dieser Unterschied der Iamben und Trochäen liegt in ihrer Anwendung fast überall zu Tage. Ebenso deutlich tritt aber auch der Gegensatz hervor, in welchem beide Maasse zu dem daktylisch-anapästischen und päonischen Rhythmen stehen. Die Daktylen und Anapäste haben einen ruhigen und gleichmässigen, die Päonen einen stürmisch enthusiastischen Charakter, zwischen beiden stehen die Iamben und Trochäen in der Mitte und werden daher als *μέσοι ῥυθμοὶ* bezeichnet***). Bei dem geringen Taktumfange haben sie von allen Rhythmen den leichtesten und behendesten Gang, der sich schon in dem Namen *τροχαῖος* ausspricht, während ihnen die ungerade Zahl der Takttheile und die Ungleichheit zwischen Arsis und Thesis zugleich einen erregten und oft dem Pathos sich nähernden Charakter verleiht; daher sind sie vorwiegend das Maass der antiken Orchestik, vgl. Aristid. 98: *τῶν δὲ ἐν διπλασίονι γινομένων σχέσει οἱ μὲν ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχος τε ἐπιφαίνουσι καί εἰσι θερμοὶ καὶ ὀρχηστικοί.* Schon der Name *χορεῖος* bezeichnet den Tanz-

---

*) Aristox. rhythm. 300 Mor. = Psell. rhythm. fr. 11. Aristid. mus. 34 = Mart. Capell. 193. Gr. Rhythm.[3] S. 213.

**) Aristid. 97. Dionys. de comp. 16. Quinct. instit. 9, 4, 91: *Acres quae a brevibus ad longas insurgunt, leniores quae a longis in breves descendunt.* Was Aristotel. poet. 4 und rhet. 3, 8 von dem Ethos des Iambus sagt, bezieht sich auf den Trimeter im Gegensatze zum troch. Tetrameter und daktyl. Hexameter, s. § 23.

***) Aristid. 97: *μέσοι δὲ οἱ ἐν τῷ διπλασίονι, ἀνωμαλίας μὲν διὰ τὴν ἀνισότητα μετειληφότες, ὁμαλότητος δὲ διὰ τὸ τῶν ῥυθμῶν ἀκέραιον καὶ τοῦ λόγου τὸ ἀπηρτισμένον.*

rhythmus*). Ihren frühesten Gebrauch fanden sie in den heiteren Tanzweisen, die bei der Cultusfeier des Dionysos und der Demeter üblich waren, namentlich in den Liedern der Ernte und Weinlese, mit denen sich sehr frühzeitig ein orchestisches Element verband. Wenn auch die bei den Alten übliche Zurückführung des Namens Iamben auf die Dienerin der Demeter nicht als historische Tradition gelten darf**), so zeigt sie doch die gewiss richtige Ansicht, welche die Griechen selber mit dem Ursprunge und dem frühesten Gebrauche der Iamben verbanden. Die Ableitung des Namens von *ἰάπτειν* weist ebenfalls auf die scherzenden und spottenden Gesänge der demetreisch-dionysischen Festfeier. Auch der Name Ithyphallicus deutet auf den Ursprung dieses Metrums aus dem Dionysusculte***). Seinen ersten Anfängen nach mag das diplasische Rhythmengeschlecht eben soweit hinaufreichen als das daktylische, aber ungleich später erst gelang es ihm, sich zu bestimmt ausgeprägten Formen zu fixiren und in der Litteratur Eingang zu finden. Denn während den ruhigen Daktylen und Anapästen in den ernsten Hymnen und Prosodien, im Epos wie in der älteren Kitharodik und Aulodik eine ausschliessliche Pflege zu Theil wurde, die durch den ernsten und gemessenen Charakter dieser Dichtungsarten bedingt war, blieben die heiteren Lieder des iambischen und trochäischen Maasses, die der ungezügelt übersprudelnden Freude der Ernte und Weinlese angehörten, ein Erguss des Augenblicks und wurden aus dem poetischen Geiste des eigentlichen Volkslebens mit jedem neuen Feste von neuem geboren. Erst der Ionier Archilochus war es, der diese Rhythmen aus dem Kreise der demetreisch-dionysischen Volksfeste hervorzog und daher vielfach als ihr Erfinder genannt wird†). Der Insel Paros entstammend, wo jene Culte von Alters her heimisch waren, und selber ein Sänger dionysischer Festlieder (— noch ist uns aus seinen Iobacchen

*) Schol. Hephaest. 158. Mar. Victor. 2487. Plot. 2625. Diomed. 474. Besonders wird mit dem Namen *χορεῖος* die aufgelöste Form des Trochäus, der Tribrachys, bezeichnet.

**) Schol. Hephaest. 157. Draco 162. Tricha 5. Diomed. 473. Plot. 2625. Etymol. magn. s. h. v. Eustath. ad Od. 11, 277. Schol. Nicand. ad Alexiph. 130. Procl. chrest. 7. Apollod. 1, 5. Hymn. Cer. 195. Anal. gram. ed. Keil p. 5.

***) S. § 27.

†) Plut. de mus. 28. Mar. Victor. 2585. Atil. Fort. 2692. Horat. A. P. 79. Ovid. Ib. 521.

ein Vers erhalten —) führte er die skoptische Poesie, die bis dahin als eine geheiligte Licenz an jene Cultuskreise gebunden war, mit ihren volksthümlichen Rhythmen auf den Boden des socialen Lebens hinüber. Von hier aus fand das iambische und trochäische Maass in der scherzenden Erotik der Lesbier und Anakreons, in den launigen Poesieen des Alkman und selbst in der Nomendichtung der Auloden*) einen leichten Eingang; nur der ernstern chorischen Lyrik bleibt es fortwährend fern**). Dagegen eröffnet sich ihm in der Komödie und besonders in der Tragödie, die gleich der Archilocheischen Poesie dem Boden der dionysischen Festfeier entsprossten, ein neues, weites Gebiet, auf dem ihm ein vielfacher Gebrauch und eine sorgfältige Pflege zu Theil wurde.

§ 21.

Iambische und trochäische Reihen. Katalexis. Synkope.

Im iambischen und trochäischen Maasse können zwei bis sechs Füsse zu einem rhythmischen Ganzen d. h. einer einheitlichen Reihe vereint werden. So entstehen fünf rhythmische Reihen:

Dipodie	— ∪ — ∪	∪ — ∪ —
Tripodie	— ∪ — ∪ — ∪	∪ — ∪ — ∪ —
Tetrapodie	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
Pentapodie	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪	∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
Hexapodie	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪	∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Das diplasische Rhythmengeschlecht ist das einzige, welches die Ausdehnung zur Hexapodie verstattet, wovon der Grund in dem geringen Umfange des Einzelfusses beruht; im daktylischen und päonischen Geschlechte, wo der Einzelfuss vier oder fünf Moren enthält, können höchstens fünf Füsse vereint werden; die Hexapodie würde eine zu grosse Anzahl Moren enthalten, als dass diese als einheitliche Reihe empfunden werden könnten. Die nähere Erörterung der iambischen und trochäischen Reihen nach

---

*) Im Olympischen Nomos auf Athene Plut. de mus. 13. Die χορεῖοι in den Metroa Plut. de mus. 29 sind wohl von den Trochäen in den Anaklomenoi zu verstehen.

**) Es findet sich bei den Vertretern der höheren Lyrik nur da, wo sich diese der subjektiven Lyrik annähern, wie in dem trochäischen Skolion des Timokreon fr. 8 B. Ueber den Gebrauch im Hyporchema s. III, 1 A.

der Theorie der Alten sowie die Gliederung von Haupt und Nebenarsis gibt Westphal Fragm. u. Lehrs. S. 185 und Griech. Rhythm.³ S. 254, 273, 277. Die Frage, ob auch eine diplasische Monopodie eine selbständige Reihe bilden kann, beantwortet sich in derselben Weise wie bei der anapästischen Monopodie, vgl. S. 5*).

Je nach dem Umfange und der Gliederung der Reihe modificirt sich der ethische Charakter des Rhythmus. In der Hexapodie als der ausgedehntesten Reihe hat der iambische und trochäische Rhythmus den gemessensten und würdevollsten Gang; in der nach dem Verhältnisse des päonischen Geschlechtes gegliederten Pentapodie ist er wie dieses**) stürmisch und enthusiastisch, aber voll Kraft und Pathos; die Tetrapodie, bei weitem die häufigste Reihe, schreitet leicht und einfach einher; noch leichter und rascher ist die Tripodie, die daher vorzugsweise in den phallophorischen Festgesängen gebraucht wurde (Ithyphallicus); die Dipodie endlich, von allen Reihen die kürzeste und am schnellsten vorüberrauschende, wird nur in rhythmischen Compositionen von sehr bewegtem Charakter wie als eilender Abschluss eines Systemes gebraucht.

Die grösste Mannichfaltigkeit erreicht das iambische und trochäische Maass durch die Synkope der Thesis, ein Gesetz, welches gerade für das diplasische Geschlecht am häufigsten angewandt und am schärfsten ausgeprägt ist und ohne dessen Beachtung die Einsicht in die einheitliche Composition der kunstreicheren iambischen und trochäischen Strophen, wie sie namentlich dem diastaltischen Tropos der Tragödie angehören, verschlossen bleibt. In seiner einfachsten und ältesten Form wird der dreizeitige iambische und trochäische Takt durch zwei oder drei Silben ausgedrückt (vergl. S. 174). Auf einer weiteren Entwickelungsstufe, deren erste Anfänge sich indess schon bei Archilochus zeigen, kann der ganze Takt durch eine einzige Silbe ausgedrückt werden. Diese ist entweder eine zweizeitige Länge, die die Geltung der Arsis hat und neben der die ein-

---

*) Vgl. Mar. Victor. 2531. — Diese Messung und Terminologie der iambischen und trochäischen Reihen und Verse bei den antiken Metrikern ist dieselbe wie bei den Anapästen, nur dass der Unterschied der *κατάληκτοι εἰς συλλαβὴν* und *εἰς δισύλλαβον* nicht stattfindet. Die Stellen gesammelt § 1.

**) Aristid. 98.

zeitige Thesis durch eine gleich grosse Pause (*λεῖμμα*, ∧) ersetzt wird, oder sie wird durch *τονὴ* zu einer dreizeitigen Länge gedehnt (*χρόνος τρίσημος*, ⊔), die zugleich die Arsis und die folgende Thesis in sich begreift:

— ∪ *δίσημος* und *χρόνος πρῶτος*
∪∪ ∪ drei *χρόνοι πρῶτοι*
— ∧ *δίσημος* und *λεῖμμα*
⊔ *τρίσημος*.

Die beiden letzten Formen kommen darin überein, dass die Thesis nicht durch eine besondere Silbe (*μέρος λέξεως*) ausgedrückt ist. Wir nennen dies daher die Synkope der Thesis. Am frühesten wird die letzte Thesis der trochäischen und iambischen Reihe von der Synkope getroffen und hierdurch entsteht die katalektische Form der Reihe. In der katalektisch-trochäischen Reihe wird die auslautende Thesis synkopirt und durch Leimma oder *τονὴ* ersetzt, das letztere, wenn die katalektische Reihe ohne Wortende mit der folgenden zusammenhängt:

—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∧
—́ ∪ — ∪ — ∪ ⊔ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∧*),

in der katalektisch-iambischen Reihe ist die letzte inlautende Thesis synkopirt und, da hier keine Pause stattfinden kann, stets durch *τονὴ* der vorausgehenden Arsis ersetzt:

∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ ⊔ ⏑̱

Die tragische Metrik macht aber auch im Inlaute der Reihe von der Unterdrückung der Thesis eine sehr häufige Anwendung. Dieselbe rhythmische Reihe erscheint dadurch in sehr mannichfachen metrischen Formen (kretisch, iambisch-trochäisch, spondeisch-trochäisch, antispastisch), z. B.

—́∪ —∪ —∪ —∪ —∪ —∧ ∪—́∪ —∪ —∪ —∪ —∪—
—́∪⊔ —∪⊔ —∪—∧ ∪—́∪⊔ —∪⊔ —∪—
⊔́ ⊔ —∪—∪—∪—∧ ∪⊔́ ⊔ —∪—∪—∪—

Die genauere Erörterung dieser Formen, sowie die Darlegung des dadurch hervorgebrachten ethischen Charakters s. § 25 ff. Bereits G. Hermann hat hier eine Unterdrückung der Thesis vermuthet. Die dreizeitige Länge, die als solche niemals aufgelöst werden kann, umfasst stets einen vollen dreizeitigen Fuss.

*) *Ἀσυνάρτητον* nach der Terminologie der alten Metriker. Diesen wichtigen Punkt der antiken Tradition, welcher von Bentley, Hermann und Anderen völlig missverstanden war, hat ausführlich entwickelt Westphal Griech. Rhythm.[3] S. 296.

§ 22.

Iamben und Trochäen mit mittelzeitiger (irrationaler) Thesis.

(Zulassung des Spondeus, Anapäst, Daktylus.)

Eine jede Hauptarsis und jede bedeutungsvoller hervortretende Nebenarsis der Reihe bedarf einer grösseren Intension, da sie nicht bloss über die folgende Thesis, sondern auch über die weniger betonten Arsen hervorgehoben werden soll. Diese Intension bringt eine Remission der Stimme in der jener Arsis unmittelbar vorausgehenden Thesis hervor, auf der die Stimme, gleichsam um grössere Kraft zu gewinnen, sich sammelt. Die Thesis kann sich daher an dieser Stelle verlängern und im Metrum durch eine lange Silbe ausgedrückt werden, dem Rhythmus nach ist sie jedoch nur ein *χρόνος ἄλογος* (*tempus irrationabile*) von $1\frac{1}{2}$ Moren (*χρόνοι πρῶτοι*), sie überschreitet das Maass der einzeitigen Kürze, ohne aber den Umfang einer zweizeitigen Länge zu erreichen, sie retardirt den iambischen und trochäischen Takt, ohne den Grundrhythmus aufzuheben. Die rhythmische Theorie der Alten sieht in der Zulassung der irrationalen Länge einen Rhythmenwechsel (*μεταβολὴ ἐκ ῥητοῦ* sc. *ποδὸς εἰς ἄλογον*, Aristid. 42),

— ◡   — α̲

πoὺς ῥητός, ἄλογος,

aber solche Veränderungen im Rhythmus bringen keinen Wechsel des *γένος* hervor, wie dies Aristides p. 99 ausdrücklich erklärt: *αἵ τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ* (d. h. dasselbe Rhythmengeschlecht) *τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν* (d. h. nur um eine halbe More) *ποιούμεναι διαφοράν.*

Ohne Ausnahme ist die irrationale Thesis vor der Hauptarsis der Reihe zulässig, da diese die grösste Intension erfordert. Sie kann daher im Auslaute jeder trochäischen und im Anlaute jeder iambischen Reihe (im letzteren Falle als Anakrusis) stattfinden, weil hier überall auf die Thesis eine Hauptarsis folgt:

—̋ ◡ — ◡ — ◡̄ —̋ ◡ — ◡ — ◡̄   ◡̄ —̋ ◡ — ◡ — ◡̄ —̋ ◡ — ◡ —

—̋ ◡ — ◡ — ◡ — ◡̄ —̋ ◡ — ◡ — ◡ —   ◡̄ —̋ ◡ — ◡ — ◡ — ◡̄ —̋ ◡ — ◡ — ◡̲

Im Inlaute der Reihe tritt dagegen die irrationale Thesis nur vor solchen Arsen ein, deren Gewicht sich über eine Dipodie oder Tripodie erstreckt. Daher kann die Hexapodie im Inlaute

zwei irrationale Thesen enthalten, die Tetrapodie, die Pentapodie und die iambische Tripodie nur eine, die trochäische Tripodie und die Dipodie gar keine:

–̋ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒   –̋ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒
⏒ –̋ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –   ⏓ –̋ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –

Aber auch vor der eine Dipodie beherrschenden Arsis ist die Irrationalität der Thesis ausgeschlossen, wenn innerhalb der Dipodie ein *χρόνος τρίσημος* stattfindet, also bei allen katalektisch-iambischen Reihen:

⏒ –̋ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ ⌞ ⏓, aber nicht ⏒ –̋ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ ⌞ ⏓

Werden die genannten Reihen in entgegengesetzter Weise percutirt, wobei wir die beiden Stellen der höchsten Intension unentschieden lassen, da sie nicht sicher überliefert sind:

– ⏑ –́ ⏒ – ⏑ ′ ⏒ | – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́   ⏒ – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́ *),

so muss angenommen werden, dass die Stimme in Folge der starken Intension des auf dem zweiten Fusse der Dipodie liegenden Hauptictus gleichsam in Ermattung retardirt und hierdurch die folgende Thesis verlängert; die Ancipität der ersten Thesis im iambischen Trimeter, welcher keine Arsis vorausgeht, hat ihre Analogie an der Ancipität vieler anderen, mit einsilbiger Anakrusis anlautenden Reihen. Die strenge Ordnung der irrationalen Zeiten hat sich im Zusammenhang mit Gesang und Spiel entwickelt; in der blossen Recitation ist das Verhältniss von Haupt- und Nebenarsen gewiss durch die Rücksicht auf die sprachliche Structur und die Betonung einzelner, nach dem Sinne gewichtiger Wörter oft modificirt worden, s. S. 23. Hiernach ist das von den alten Metrikern über die Zulassung des Spondeus aufgestellte Gesetz aufzufassen, dass derselbe im trochäischen Metrum an den geraden Stellen (*κατὰ τὰς ἀρτίας χώρας*, d. h. im zweiten, vierten, sechsten Fusse u. s. w.), im iambischen Metrum an den ungeraden Stellen (*κατὰ τὰς περιττὰς χώρας*, d. h. im ersten, dritten, fünften Fusse u. s. w.) zugelassen werden könne**). Die Alten hatten hier nur die vulgären Metra wie Trimeter, Tetrameter, Dimeter im Auge, aber auch für diese reicht jenes Gesetz nicht aus, da es auf die zweite Dipodie der zweiten Reihe des katalektisch-iambischen Tetrameters nicht ausgedehnt werden kann.

---

*) Für den iambischen Trimeter steht diese Percussion fest, doch kann es fraglich erscheinen, ob sie die einzige war. S. § 27.

**) Hephaest. 17. 19—20. Trich. 256. 262 etc.

Wie im rationalen, so kann auch im irrationalen Trochäus und Iambus die Arsis in zwei Kürzen aufgelöst werden. Die Rhythmik hat für alle diese Formen eine genaue Terminologie: der irrationale Trochäus (–́ ⏒) heisst χορεῖος ἄλογος, der irrationale Trochäus mit aufgelöster Arsis (⏑́⏑ ⏒) χορεῖος ἄλογος τροχαιοειδής, der irrationale Iambus (⏒ –́) ὄρθιος, der irrationale Iambus mit aufgelöster Arsis (⏒ ⏑́⏑) χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής. Die aufgelösten irrationalen Füsse gleichen in ihrer metrischen Form dem Anapäst und Daktylus, aber sie stehen im Ictus dem Trochäus und Iambus analog und werden eben deshalb τροχαιοειδής und ἰαμβοειδής genannt*). Es darf nicht befremden, dass die antike Metrik, die nicht den Rhythmus, sondern nur die äussere Silbenbeschaffenheit berücksichtigt, zwischen den aufgelösten irrationalen Füssen und den Anapästen und Daktylen keinen Unterschied macht, so wenig sie den irrationalen Trochäus und Iambus von dem metrisch gleichen, aber rhythmisch durchaus verschiedenen Spondeus unterscheidet. Hephästion p. 19 sagt kurzweg: *τὸ τροχαϊκὸν... δέχεται... κατὰ... τὰς ἀρτίους (χώρας)... καὶ σπονδεῖον καὶ ἀνάπαιστον* und p. 17: *τὸ ἰαμβικὸν δέχεται κατὰ μὲν τὰς περιττὰς χώρας ... σπονδεῖον, δάκτυλον.*

Die irrationale Thesis lässt keine Auflösung zu. Unrichtig ist es, wenn die Metriker dies annehmen**). Sie verstehen unter dem *anapaestus* den in den dialogischen Iamben eingemischten kyklischen Anapäst, der aber mit dem irrationalen Iambus nichts zu thun hat und schon deswegen keine Auflösung desselben sein kann, weil er auch an solchen Stellen des Verses vorkommt, von welchen der Spondeus bei den Griechen durchaus fern gehalten ist. Das Nähere über den kyklischen Anapäst der iambischen Verse sowie den kyklischen Daktylus der trochäischen Verse s. § 27. 28. 29.

Um einen besonderen rhythmischen Effekt zu erreichen, wird die irrationale Thesis auch bisweilen an solchen Stellen gebraucht, wo keine gewichtigere Nebenarsis folgt, z. B. vor der letzten Arsis der Reihe. Dadurch entstehen die sogenannten

---

*) Aristox. rhythm. 292. 294. Bacchius 24. 25. Aristid. 39. Boeckh Metr. Pind. 41.

**) Iuba apud Rufin. 2711 = 562, 14 K. ex iambi solutione tribrachyn.... spondei autem solutiones duas, dactylum et anapaestum. Mar. Victor. 2525 = 80, 6 K. ex iambo tribrachys, ex spondeo autem soluto dactylus et anapaestus creantur. Atil. Fort. 286, 21 K.

ischiorrhogischen Reihen, wohin auch die *versus claudi* oder *σκάζοντες* gehören. Die retardirende Thesis ist hier völlig unvermittelt, da sie nicht durch stärkere Intension einer folgenden Arsis bedingt ist; sie bricht daher den energischen Gang und die Kraft des Rhythmus in einer für das Gefühl höchst befremdenden Weise, wie dies der Name *ἰσχιορρωγικὸς* besagt, und eben hierin besteht der Effekt, den der Rhythmopoios erreichen will. S. § 23. 27. 33.

Erster Abschnitt.

Trochäen.

A. Trochäen des systaltischen Tropos.

§ 23.

Stichische Formen. Tetrameter.

Die Trochäen haben ihrem flüchtigen Rhythmus gemäss (s. S. 174) in der Poesie des bewegten systaltischen Tropos bei Iambographen, bei erotischen und symposischen Dichtern und in der Komödie*) einen ausgedehnten Gebrauch gefunden; von dem hesychastischen Tropos der ernsten Chorlyrik dagegen sind sie ausgeschlossen**), und wo sie dem tragischen (diastaltischen) Tropos dienen, haben sie durch kunstreiche Modificationen des Metrums, die wir § 25 darstellen werden, ihren ursprünglichen rhythmischen Charakter eingebüsst. Die bei weitem häufigste Reihe der systaltischen Trochäen ist die Tetrapodie (Dimeter) mit der für die zweite und vierte Thesis gestatteten Irrationalität***). Wie in dem ältesten daktylischen Metrum zwei Tripodieen zum Hexameter vereint sind, so werden im trochäischen Maasse zunächst zwei Tetrapodieen, eine akatalektische und eine katalektische ohne dazwischentretende Pause (Hiatus), doch mit

---

*) Vgl. Gr. Rhythm.[3] S. 257.

**) Von den trochäisch-daktylischen und epitritisch-daktylischen Strophen ist hier ebenso wenig die Rede wie von der Epimixis einzelner trochäischer Reihen.

***) Vgl. S. 182.

Einhaltung der Wortcäsur zu einem einheitlichen Verse, dem katalektisch-trochäischen Tetrameter verbunden

⏒̋ ⏑ — ⏓ ⏒́ ⏑ — ⏓ | ⏒̋ ⏑ — ⏓ ⏒́ ⏑ ⏑̲

Der leichte Charakter dieses uralten Verses (s. Allg. Theorie S. 40 u. 49) wird von den Alten oft bezeugt. Am nächsten berührt er sich mit dem Ethos des iambischen Tetrameters, der ihm sowohl im Rhythmus wie im Umfange der beiden Reihen gleichkommt, aber durch seine Anakrusis mehr Lebendigkeit und Energie erhält; der iambische Trimeter übertrifft ihn an Würde und Kraft, da dieser durch die grössere (hexapodische) Ausdehnung der Reihe einen bei weitem gemesseneren Gang einhält als der in leichten tetrapodischen Reihen dahineilende Tetrameter. Wie Dionysius den *ποὺς τροχαῖος* gegenüber dem *ἴαμβος* als *ἀγενέστερος* bezeichnet, so ist dem Aristoteles der trochäische Tetrameter *κορδακικώτερος*, *σατυρικὸς*, *ὀρχηστικώτερος**), alles Ausdrücke, die den leichten und schwunglosen, für rasche Tänze und weniger ernste, ja lascive Poesie geeigneten Rhythmus bezeichnen. Den Ursprung des Verses aus den ausgelassenen dionysischen Cultusgesängen zeigt noch der Gebrauch bei Archilochus, der in ihm dionysische Lieder gedichtet hat, fr. 77:

ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
*οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας***).

Häufiger scheint er bei Archilochus, so viel aus den kargen Fragmenten hervorgeht, als Maass der skoptischen Poesie gedient zu haben, was ebenfalls mit jenem Gebrauche bei dionysischen Festzügen zusammenhängt, doch ohne die Energie und die bittere Gereiztheit, die den skoptischen Trimetern eigenthümlich ist; auch für leichte erotische und symposische Poesieen kommt er

---

*) Dion. comp. verb. 17. Aristot. rhetor. 3, 8. Poet. 4. Mar. Victor. 2530: *aptum festinis narrationibus, est enim et agitatum et volubile.* Anonym. Ambros. Studem. Anecd. Var. I 223 p. 5: *τροχαλὸς ῥυθμός*, überhaupt vom Trochäus.

**) Die Dithyramben gehören zwar dem hesychastischen Tropos an (Gr. Rhythm.[1] S. 192), aber auch sonst stehen ihnen systaltische Rhythmen nicht fern (IV, 1), woraus hervorzugehen scheint, dass der hesychastische Charakter wenigstens nicht immer gewahrt wurde. Ein ähnliches Beispiel gibt Serv. 1819:

Tolle thyrsos, aera pulsa, iam Lyaeus advenit.

bei Archilochus vor und ebenso hat ihn Solon angewandt*). Ob ihn Alkman und Anakreon stichisch gebraucht, muss dahingestellt bleiben. Aus der Poesie der Iambographen ging er in die sicilische Komödie über und zeigt sich als eines der beliebtesten Metra des Epicharm**), weshalb er von den Alten auch *Metrum Epicharmium* genannt wird, Mar. Victor. 2530. Die ältere attische Komödie hat ihn zurückgedrängt und im strengen Anschluss an sein rhythmisches Ethos auf besonders significante Parthieen beschränkt. Vor Allem hat er hier im Epirrhema der Parabase eine feste Stelle; der durchgängig skoptische Inhalt des Epirrhemas zeigt den nahen Zusammenhang, in welchem hier die Tetrameter mit den skoptischen Tetrametern der Iambographen stehen. Sodann ist der Vers ein häufiges Maass der komischen Parodos, wo er die schnelle Bewegung des einziehenden Chores begleitet. Schon die Alten sagen: ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι***). Ausserdem kommt er auch in dem sich an die Parodos anschliessenden ersten Epeisodion vor: Acharn. 302—334, Vesp. 403—525, Pax 553—560, sowie Thesmophor. 659, 683 ff. und in der Schlussscene der Ecclesiaz. 1155 als Einleitung zu dem darauf folgenden Hyporchema†). Der Vortrag scheint hier überall ein eigentlich melischer zu sein; eine lebhafte Mimik begleitet die raschen Bewegungen des Chores, indem die Trochäen bald als fröhliches Tanzmaass dienen, wie in der Parodos des Friedens bald die eilende Hast der Verfolgung darstellen, wie in den Thesmophoriazusen und Acharn. 204, wozu bereits der Scholiast bemerkt: γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ. Sehr significant ist die Stelle Pax 552, wo der Vortrag ohne Satzende aus Trimetern in Tetrameter übergeht in genauer Uebereinstimmung mit dem froh bewegten Inhalte:

*) Mit jenem Charakter stimmt es überein, dass der Tetrameter bei Archilochus bisweilen auch in Liedern von leidenschaftlich-erregtem Tone gebraucht wurde. Anonym. Ambr. l. l. Ἀρχίλοχος ἐπὶ τῶν θερμῶν ὑποθέσεων αὐτῷ κέχρηται, ὡς ἐν τῷ

Ἐρξίη, πῇ δηὖτ' ἄνολβος ἀθροΐζεται στρατός.

**) Leopoldus Schmidt, quaest. Epicharmeae Spec. I. Bonn 1846.

***) Schol. ad Acharn. 204.

†) Wegen ihrer Stelle am Schluss wohl schwerlich als Epirrhema aufzufassen.

τὰ γεωργικὰ σκεύη λαβόντας εἰς ἀγρὸν
ὡς τάχιστ' ἄνευ δορατίου καὶ ξίφους κἀκοντίου u. s. w.

In der mittleren und neueren Komödie (und danach bei Plautus und Terenz) ist der trochäische Tetrameter nach dem Trimeter das üblichste Metrum, namentlich sind in der mittleren Komödie lange Parthieen darin gehalten, doch lässt sich das Nähere des Gebrauches nicht mehr erkennen.

Auch in dem Satyrdrama und der ebenfalls aus den dionysischen Festgesängen erwachsenen Tragödie bildet der Tetrameter ein häufiges Maass und bewahrt hier seinen systaltischen Tropos*). Wir haben für die Tragödie drei Perioden zu unterscheiden. In der ersten Periode hatte die Tragödie die ihr angemessenen Rhythmen noch nicht mit voller Sicherheit gewählt und herausgebildet, deshalb hatten die trochäischen Tetrameter auch im Dialog eine vorwaltende Stelle, worüber die genaue Angabe bei Aristot. poet. 4. So bei Phrynichus, der wegen des häufigen Gebrauches Erfinder des Tetrameters genannt wird**). Die letzten Spuren dieser Anwendung zeigen sich noch in den Persern, wo fast das ganze erste Epeisodion (158 ff. 215 ff.) und ein Theil des dritten (701 ff.) in Trochäen gehalten ist. — In der weiteren Entwickelung der Tragödie wird der Tetrameter aus dem Dialoge verdrängt und, wie es scheint, nur melisch vorgetragen, ähnlich wie dies in der Aristophaneischen Komödie gegenüber der älteren sicilischen der Fall ist. Sehr selten ist er in den Stücken der zweiten Periode (bis etwa Ol. 90 oder 91); er findet sich hier nur in den Schlussparthieen Agam. 1649 (vereinzelt v. 1344. 46. 47) und Oed. tyr. 1515, wo der bewegte Inhalt der Anwendung anapästischer Systeme widerstrebte. In der neueren Tragödie (seit Ol. 91) wird der Gebrauch des Tetrameters wieder so häufig, dass wir mit Ausnahme der Trachinierinnen und der Euripideischen Elektra, deren Abfassungszeit ohnehin nicht sicher steht, kein Stück aus dieser Zeit besitzen, welches der Tetrameter entbehrte; der Grund davon ist in dem bewegteren Charakter zu suchen, den die Dramen dieser Periode auch sonst im Metrum

---

*) Auch sonst kommt in der Tragödie neben dem tragischen der systaltische Tropos vor, wie in den θρῆνοι und οἶκτοι. Dies ist die μεταβολὴ κατ' ἦθος oder κατὰ τρόπον ῥυθμοποιίας und zwar näher eine μεταβολὴ ἐκ διασταλτικοῦ ἤθους εἰς συσταλτικόν. Euclid. harm. 21, Bacchius 14, Griech. Rhythm.[1] S. 193.

**) Suid. s. v. Φρύνιχος.

wie im Inhalte annehmen. Die Trochäen kommen hier auch in der Mitte der Tragödien vor und zwar meistens an solchen Stellen, wo die frühere Tragödie anapästische Systeme gebraucht hätte; fast überall lässt sich eine rasche Bewegung der Schauspieler wie Flucht oder Verfolgung und dem entsprechend ein sehr aufgeregter Ton des Inhaltes nachweisen*) in voller Uebereinstimmung mit dem ethischen Charakter des Rhythmus, dessen Flüchtigkeit hier noch durch grössere Häufung der Auflösungen und der kyklischen Daktylen verstärkt wird**).

Je nach dem Gebrauche des Tetrameters in der Lyrik und den verschiedenen Arten des Dramas unterscheiden die Alten eine vierfache metrische Form des Tetrameters, das *genus Archilochium, tragicum, comicum, satyricum* (Mar. Victor. 2530), doch passen die von ihnen gegebenen Unterschiedsmerkmale nicht. Dem dramatischen Tetrameter im Gegensatze zum lyrischen ist die häufige Anwendung langer Thesen und aufgelöster Arsen eigenthümlich, dem komischen im Gegensatz zum lyrischen und tragischen die häufige Vernachlässigung der Cäsur, dem komischen Tetrameter des Epicharm die Zulassung kyklischer Daktylen.

Die Cäsur vor der zweiten Hauptarsis des Verses***) hält die beiden rhythmischen Reihen desselben auch metrisch auseinander, Archil. fr. 70:

---

*) Die hierher gehörenden Stellen sind folgende: Philoct. 1402 (*στείχωμεν*), Oed. Col. 886—890 (Theseus eilt zur Hülfe), Troad. 444—468 (*στεῖχ' ὅπως τάχιστ'*, Schluss im Monolog der Kassandra), Ion 510—565 (Erkennungsscene), 1250—1260 (Kreusa: *πρόσπολοι, διωκόμεσθα θανασίμους ἐπὶ σφαγάς, ποῖ φύγω δῆτ';*), 1606—1622 (Schluss), Helena 1621—1642 (in der Exodos), Hercul. fur. 858—874 (Lyssa), Bacchae 604—641 (Dionysos u. Bacchantinnen), Phoeniss. 588—637 (Streit der Brüder, Eteokles in eilender Hast „*ἀνάλωται χρόνος*"), 1335—1339 (der Angelos bringt eilend die Todeskunde), Orest. 729—806 (cf. 726 *εἰσορῶ . . . δρόμῳ στείχοντα*), 1506—1534 (Verfolgung des Phryx), 1524—1553 (cf. *λεύσσω Μενέλεων ὀξύπουν*), Iphig. Aul. 317—401 (Streit zwischen Agamemnon u. Menelaos, der beruhigende Chor redet in Trimetern), 855—916, 1339—1401 (*τί δὲ τέκνον φεύγεις;*), Iphig. Taur. 1203—1233.

**) G. Hermann gibt als den Anfang dieser metrischen Neuerungen Ol. 89 an, doch sind die früheste der hierher gehörenden Tragödien die Troades (Ol. 91, 1),

***) Aristid. 54: *χαριεστέρα δ' αὐτοῦ τομὴ εἰς τέτταρας* (*τρεῖς* codd.) *τροχαίους, ἐπιδέχεται δὲ καὶ τὰς ἄλλας.*

τοῖος ἀνθρώποισι θυμός, | Γλαῦκε, Λεπτίνεω παῖ,
γίγνεται θνητοῖς, ὁκοίην | Ζεὺς ἐπ' ἡμέραν ἄγῃ,
καὶ φρονεῦσι τοῖ', ὁκοίοις | ἐγκυρέωσιν ἔργμασιν.

Von den Lyrikern ist die Cäsur niemals, von den Tragikern nur an zwei Stellen versäumt:

Pers. 165: ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄ|φραστός ἐστιν ἐν φρεσίν.
Philoct. 1402: *N.* εἰ δοκεῖ, στείχωμεν. *Φ.* ὦ γεν|ναῖον εἰρηκὼς ἔπος.

Häufiger fehlt sie bei den Komikern, besonders in dem Epirrhema der Parabase.

Innerhalb der einzelnen Reihe haben sich über die Cäsuren keine Normen gebildet, doch wird bei den Iambographen und Tragikern vor der dritten Arsis der zweiten Reihe (also vor der letzten Dipodie) keine Cäsur zugelassen, wenn ihr ein mehrsilbiges Wort mit schliessender Länge vorausgeht, ein Gesetz, von dem sich bei den Tragikern nur eine Ausnahme findet, Helen. 1628: οἴπερ ἡ δίκη κελεύει μ'· | ἀλλ' ἀφίστασθ' — ἐκποδών (Porson praef. ad Hecub. 43. Vgl. § 27); die Komiker lassen dasselbe unberücksichtigt.

Die Irrationalität*) (Verlängerung) der Thesis, durch welche die Dipodie ihrer metrischen Form nach zum zweiten Epitrit, der einzelne Fuss zum Spondeus wird (s. S. 180), bewirkt einen retardirenden Gang, der sich bei dem systaltischen Tropos des Tetrameters als Freiheit und Gemächlichkeit des Rhythmus darstellt. Tetrameter mit lauter kurzen Thesen kommen bei den Lyrikern noch einmal so oft vor wie bei den Dramatikern (8:16 der Gesammtzahl). Die Tragiker bilden ihre Tetrameter ebenso oft mit einer als mit zwei langen Thesen, die Lyriker und Aristophanes ziehen die letztere Art vor. Tetrameter mit drei langen Thesen sind bei den Tragikern ebenso selten wie bei den Lyrikern, etwas häufiger bei Aristophanes; bei jenen besteht etwa der siebente, bei diesen der vierte Theil der Gesammtzahl aus ihnen.

Die Auflösung der Arsis**) wird im weiteren Fortgange der Metrik immer weiter ausgedehnt. Bei den Lyrikern ist sie

---

*) Die Berichtigungen im Folgenden gegenüber der ersten und zweiten Auflage verdanken wir den sorgfältigen Untersuchungen von J. Rumpel, der trochäische Tetrameter bei den griechischen Lyrikern und Dramatikern. Philologus 1869, S. 425, denen wir sie meist wörtlich entlehnt haben.

**) Genaue statistische Angaben gibt Rumpel a. a. O. S. 428.

noch sehr sparsam, z. B. Solon 33, 2; 35, 1 (erste Arsis), Archil. 76, 2 (dritte); 60, 1; 73 (sechste). Von den Dramatikern findet sie sich bei Sophokles und Aristophanes häufiger als bei Aeschylus, am häufigsten bei Euripides, besonders im Orest und den Phoenissen. Am meisten trifft die Auflösung die erste Arsis der Dipodie, und deshalb begegnet uns der Tribrachys viel öfter als der aufgelöste Spondeus (der Anapäst mit betonter erster Kürze), von welchem sich bei den Lyrikern kein sicheres Beispiel nachweisen lässt. Von der vorletzten Arsis des Verses ist die Auflösung so gut wie ausgeschlossen, sie findet sich hier nur bei Euripides und den Komikern, Phoen. 609, Ion 1253, Equit. 319, Nub. 566. 572, Vesp. 342. 461, Av. 276. 281 (Porson praef. Hecub. XLIV). Die neuere Tragödie und Komödie nimmt auch an dem Wortschluss nach der Arsis eines aufgelösten Fusses keinen Anstoss, Orest. 740: *χρόνιος· ἀλλ' ὅμως τάχιστα κακὸς — ἐφωράθη φίλοις*, während hier die älteren Dichter nur bei sehr eng zusammengehörenden Wörtern (z. B. Präposition und Casus, wie *κατὰ νόμους*) Wortschluss eintreten lassen.

Der kyklische Daktylus*), der in seiner rhythmischen Ausdehnung dem Trochäus gleich steht, scheint erst durch die Anwendung des Tetrameters im Dialog Eingang gefunden zu haben. Am frühesten und häufigsten erscheint er bei Epicharm, z. B. Odyss. 1: *τοῖς Ἐλευσινίοις φυλάσσων δαιμονίως ἀπώλεσα*, während die attischen Dramatiker seine Zulassung wieder beschränken. Aeschylus und Sophokles gestatten ihn nur bei Eigennamen, die sich dem trochäischen Metrum nicht fügen, die späteren Tragödien des Euripides und die Komödie dagegen bei einem jeden Eigennamen, Orest. 1535: *σύγγονόν τ' ἐμὴν Πυλάδην τε τὸν τάδε ξυνδρῶντά μοι.* Iphig. Aul. 355: *χιλίων ἄρχων Πριάμου τε πεδίον ἐμπλήσας δορός.* Nur sehr vereinzelt lässt die attische Komödie bei Wörtern, die keine Eigennamen sind, den Daktylus zu, Acharn. 318: *ὑπὲρ ἐπιξήνου θελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν*, Eccles. 1156: *τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως, διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ.* Näheres bei v. Wilamowitz, Isyllos S. 8. Wenn sich derartige Daktylen in den Tetrametern des Euripides

---

*) Hephaest. 21: *τῷ δὲ δακτύλῳ τῷ κατὰ τὰς περιττὰς ἐμπίπτοντι χώρας ἥκιστα οἱ ἰαμβοποιοὶ ἐχρήσαντο ποιηταί, σπανίως δὲ καὶ οἱ τραγικοί, οἱ δὲ κωμικοὶ συνεχῶς.* Hephästion hält den (kyklischen) Daktylus für eine Auflösung des (irrationalen) Spondeus, doch haben beide Füsse nichts mit einander zu thun.

finden, so beruht dies auf Corruption des Textes, wie Phoeniss. 612: *καὶ σὺ μῆτερ; Ἐ. οὐ θεμιτόν σοι* (*θέμις σοι* oder *ἀθέμιτον*) *μητρὸς ὀνομάζειν κάρα.*

Tetrameter Skazon. Bei den späteren Iambographen seit Hipponax erfuhr der trochäische Tetrameter eine künstliche Veränderung des Rhythmus, indem die letzte Thesis des Verses verlängert wurde:

⁗ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ — ⏓ | ⁗ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ —
⁗ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ — ⏓ | ⁗ ⏑ — ⏓ —́ — —

So entsteht der von den Alten *τετράμετρον σκάζον*, *χωλὸν*, *claudum*, oder nach seinem Erfinder *Hipponacteum* genannte Vers. Hephaest. 20. Tricha 265. Mar. Victor. 2529. 2575. Atil. Fortun. 2674. Diomed. 508. Serv. 1819. Tzetzes de metr. Anecd. Oxon. Cramer. 3 p. 311, 16. Die rhythmische Bildung und das Ethos ist analog dem Schlusse des choliambischen Trimeters, auf welchen wir verweisen. Der Rhythmus wurde durch die unvermittelte Länge vor der Schlusssilbe absichtlich schlendernd und lahm und hierdurch für die skoptische Poesie des Hipponax und Ananius ein sehr geeignetes Organ, doch trat er hiermit zugleich aus der Reihe der strengen rhythmischen Maasse heraus und näherte sich der prosaischen Rede an. Eben das Letztere war der Grund, weshalb sich die Didaktiker der nachklassischen Zeit, wie Aeschrion, seiner bedienten. Nur wenige Reste sind uns erhalten, Hipponax fr. 78 ff., Anacreon fr. 80, Ananius fr. 5, 1—10, Aeschrion fr. 7. Von der vorletzten Silbe abgesehen, stimmen die Bildungsgesetze völlig mit denen des lyrischen Tetram. troch. überein. Hippon. 79:

καὶ δικάζεσθαι Βίαντος | τοῦ Πριηνέος κρέσσων;

Die Auflösung der Arsis ist ziemlich häufig, Hippon. 83: *λάβετέ μου θαἰμάτια, κόψω Βουπάλου τὸν ὀφθαλμὸν*, Anan. 5, 1: *ἔαρι μὲν χρόμιος ἄριστος, ἀνθίας δὲ χειμῶνι*, auch bei folgender Länge, Hippon. fr. 80: *μηδὲ μοιμύλλειν Λεβεδίην ἰσχάσ' ἐκ Καμανδωλοῦ*; die vorletzte Silbe aber gestattet keine Auflösung. Die Schlusssilbe in der ersten Dipodie der zweiten Reihe ist anceps wie im trochäischen Tetrameter, wenn auch die Kürze die häufigere Form ist. Anan. 5, 3: *ἡδὺ δ' ἐσθίειν χιμαίρης φθινοπωρισμῷ κρεῖας*, v. 5: *καὶ κυνῶν αὔτη τόθ' ὥρη καὶ λαγῶν κἀλωπήκων*, v. 8. 9.

Von den übrigen trochäischen Reihen lässt sich bloss die

Tripodie (der Ithyphallicus) in stichischer Composition nachweisen. So scheint Sappho je zwei Tripodieen zu einem Verse verbunden zu haben:

⏒ ⏑ — ⏑ — ⏓ ⏒ ⏑ — ⏑ — ⏓

fr. 84: *δεῦρο δηὖτε Μοῖσαι, | χρύσιον λίποισαι*, Hephaest. p. 56. Mit der trochäischen Hexapodie hat dieser Vers nichts zu thun. Ausserdem verband Sappho die Tetrapodie mit einer folgenden Tripodie zu einem Verse, dem sogenannten brachykatalektischen Tetrameter:

⏒ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓ ⏒ ⏑ — ⏑ — ⏑

fr. 85: *ἔστι μοι κάλα πάϊς, χρυ|σίοισιν ἀνθέμοισιν || ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν | Κλῆϊς ἀγαπάτα, ἀντὶ τᾶς ἔγω οὐδὲ Λυδίαν | πᾶσαν οὐδ' ἔραννων* (mit zweimaliger Synizese). Hephaest. 54 misst die zweiten Kola iambisch und zählt diesen Vers wie den vorhergenannten zu den Asynarteten.

Ob die trochäische Hexapodie stichisch gebraucht worden ist, bleibt fraglich. Hephaest. 20 führt aus Archilochus den einzelnen Vers an: *Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην*, das sogenannte *ἀκέφαλον ἰαμβικὸν* oder *Archilochium*, Terent. Maur. 2419, Mar. Victor. 2574, Serv. 1819, Tricha 264.

§ 24.

Trochäische Systeme und Strophen der Lyrik und Komödie.

Das trochäische System geht aus dem trochäischen Tetrameter hervor, indem die erste Reihe desselben mehrmals wiederholt wird, und besteht hiernach aus einer Verbindung von mehreren akatalektischen Dimetern und einem katalektischen Dimeter als Schlussreihe, die sich alle ohne Versende an einander reihen, aber meist durch Cäsur von einander gesondert sind. Der Anfang dieser Bildung zeigt sich in der skoptisch-erotischen Poesie des Anakreon, der fr. 75 drei akatalektische und einen katalektisch-trochäischen Dimeter strophisch verbindet, doch wahrscheinlich so, dass je zwei Reihen einen Vers ausmachten (einen akatalektischen und einen katalektischen Tetrameter):

Πῶλε Θρηκίη, τί δή με | λοξὸν ὄμμασιν βλέπουσα
νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ μ' | οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;
ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι | τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
ἡνίας δ' ἔχων στρέφοιμί σ' | ἀμφὶ τέρματα δρόμου.

Der Gebrauch des akatalektischen Tetrameters bei Anakreon wird durch Hephaest. p. 21, Tricha 265 und Servius p. 1820, der diesen Vers *Anacreonteum* nennt, bezeugt. S. Bergk Anacreon p. 206. Die Cäsur des Verses war nicht immer gewahrt, fr. 76. 78. Aehnliche Bildungen scheinen schon bei Alkman vorzukommen, wie aus fr. 68, 69, 70 hervorgeht; eben deshalb wird der akatalektisch-trochäische Dimeter sowohl *Alcmanium* wie *Anacreontium* genannt Serv. 1819. Plotius 2648. Ein wirkliches trochäisches System lässt sich in der Skolienpoesie des Timokreon nachweisen, fr. 8: *Ὤφελέν σ', ὦ τυφλὲ Πλοῦτε,* | *μήτε γῇ μήτ' ἐν θαλάσσῃ* | *μήτ' ἐν ἠπείρῳ φανῆμεν,* | *ἀλλὰ Τάρταρόν τε ναίειν* | *κἀχέροντα· διὰ σὲ γὰρ πάντ'* | *(ἔστ') ἐν ἀνθρώποις κακά.* Die Conjectur *σύμπαντ'* widerspricht dem Metrum. Fraglich ist es, ob Bacchylid. fr. 28 hierher zu rechnen ist, da diese Verse auch einer daktylo-trochäischen Strophe angehören können, vgl. Pratin. fr. 5. s. unten III, 1 A. Wahrscheinlich war das trochäische System in der Lyrik auf die symposische, skoptische und erotische Poesie beschränkt und blieb von der chorischen Lyrik ausgeschlossen.

Wie der trochäische Tetrameter, so hat auch das System in der Komödie Eingang gefunden. Wir haben bei Aristophanes einen doppelten Gebrauch desselben zu unterscheiden, womit zugleich ein Unterschied der metrischen Bildung zusammenhängt. In den früheren Komödien dient es analog dem anapästischen und iambischen Systeme als Abschluss einer in trochäischen Tetrametern gehaltenen Parthie, Equit. 284, Pax 571. 651. 339, Aves 387. Dem ethischen Charakter nach schliesst es sich an die vorausgehenden Tetrameter an, mit denen es in den beiden zuletzt genannten Stellen ohne Satzende verbunden ist, doch wird der Rhythmus durch die continuirliche Aufeinanderfolge der Reihen, die sich ohne Verspause unmittelbar aneinander schliessen, noch bewegter und lebhafter und gibt den vorausgehenden Tetrametern einen effectvollen Abschluss. So ist ein trochäisches System Pax 339. 571 als frohes ausgelassenes Jubellied gebraucht; noch bewegter erscheint es in dem leidenschaftlichen Streite Equit. 284, wo fast durchweg eine jede erste Arsis der Reihe aufgelöst ist, und Aves 387, wo die Auflösung etwa den vierten Theil der Arsen trifft*). Der Vortrag ist überall

*) Pax 345 ist *ἰοῦ ἰοῦ* als Auflösung ◡́◡ ◡ —, nicht als Diiambus zu lesen.

monodisch*) oder amöbäisch unter zwei Schauspieler vertheilt. Die irrationale Thesis ist fast noch häufiger als im Tetrameter; eine eingemischte Dipodie findet sich Pax 344. 579, Wortbrechung zwischen zwei Reihen Equit. 301, Pax 339. Ein festes Gesetz ist es, dass die Tetrameter immer nur mit einem einzigen Systeme abschliessen.

In den späteren Komödien des Aristophanes ist der Gebrauch der trochäischen Schlusssysteme zurückgetreten, dagegen finden wir hier trochäische Systeme als Chorlieder in antistrophischer Responsion. Dies ist hauptsächlich in den Thesmophoriazusen und Ranae der Fall, während in den Chorliedern der früheren Komödien die trochäischen Reihen und Verse stets metabolisch mit Päonen gemischt sind (vgl. IV, 1), mit Ausnahme von Aves 1470. 1482. 1553. 1694, wo freilich die Trochäen noch nicht in rein-systematischer Form gehalten sind. Eine jede der hierher gehörigen Strophen besteht aus mehreren kleineren Systemen, die gewöhnlich nur drei Reihen enthalten und bisweilen sogar nur aus zwei Reihen bestehen, in welchem Falle sie mit dem trochäischen Tetrameter übereinkommen. So bestehen die vier gleichen Strophen Ran. 534. 542. 590. 398, die unter den Chor, Dionysos und Xanthias vertheilt sind, aus je drei Systemen von drei Reihen mit einem Tetrameter als Schluss, Ran. 1099—1109 aus vier Systemen von 2, 4, 3, 5 Reihen, Thesmoph. 459 aus zwei Systemen von 4 und 6 Reihen, worunter zwei Dipodien. Die einzelnen Systeme werden meist durch Hiatus und *Syllaba anceps*, oft auch durch Interpunction von einander getrennt; innerhalb des Systemes aber (also am Ende des akatalektischen Dimeters oder Monometers) ist kein Hiatus gestattet, die Wortbrechung im Ganzen häufiger zugelassen, als in den oben besprochenen trochäischen Schlusssystemen**).

Wie in den freieren Anapästen findet auch in den trochäischen Systemen Epimixis alloiometrischer Reihen am Anfange oder Ende der Strophe und ein freierer Gebrauch des katalektischen Dimeters statt, der hier dem Parömiacus ganz analog steht. Der katalektische Dimeter fehlt völlig in der erotischen Monodie der Ecclesiazusen 893—899; dreimal hintereinander ist er zu

*) Melisch wurde sicherlich Pax 339 vorgetragen ebenso wie die vorausgehenden Tetrameter.

**) Av. 1470. 1474. 1476. 1485. 1486 und sonst.

Anfang Ran. 1370—1377=1482—1490=1491—1499 vor einem trochäischen Tetrameter und einem trochäischen Systeme aus drei Dimetern und einem schliessenden Ithyphallicus wiederholt:

μακάριός γ' ἀνὴρ ἔχων
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.
πάρα δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν·
ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας | πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ,
ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ |
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

Ausserdem findet sich als alloiometrische Reihe der Parömiacus im Anfange der Strophe Thesmoph. 434—444=520—530 vor zwei Systemen von 7 und 5 Reihen*) und der anapästische akatalektische Dimeter nebst zwei katalektisch-trochäischen Trimetern im Anfange von Ran. 895—904=992—1003 vor drei Systemen von 3, 3 und 4 Reihen. Am meisten Abweichung von der Form der legitimen Systeme zeigen die beiden ganz ähnlich gebauten trochäischen Strophenpaare der Vögel 1470—1481=1482—1493 und 1553—1564=1694—1705, in denen katalektische Dimeter ohne Wortende mit einer folgenden Reihe verbunden sind, so dass an diesen Stellen eine dreizeitige Länge entsteht, v. 1694: *ἔστι δ' ἐν Φαναῖσι πρὸς τῇ | Κλεψύδρᾳ πανοῦργον ἐγ-|γλωττογαστόρων γένος,* || v. 1559: *σφάγι' ἔχων κάμηλον ἀ-|μνόν τιν', ἧς λαιμοὺς τεμὼν, κᾆθ' | ὥσπερ οὑδυσσεὺς ἀπῆλθε | κᾆτ' ἀνῆλθ' αὐτῷ κάτωθεν | πρὸς τὸ λαῖμα τῆς καμήλου Χαιρεφῶν ἡ νυκτερίς.* Das erste dieser Systeme schliesst mit zwei katalektischen Dimetern, das zweite beginnt mit derselben Reihe. Aehnlich v. 1476: *χρήσιμον μὲν οὐδὲν, ἄλ-|λως δὲ δειλὸν καὶ μέγα* (ein synkopirter troch. Tetrameter). — Die sämmtlichen hierher gehörigen Strophen sind frei von der Aufregung und Leidenschaftlichkeit, welche den trochäischen Schlusssystemen der früheren Aristophaneischen Stücke und den trochäisch-päonischen und iambischen Strophen eigenthümlich ist, sie zeigen vielmehr eine gewisse Behäbigkeit und Gemächlichkeit, die sich rhythmisch in der Häufung der retardirenden irrationalen Thesen und der im Ganzen nur selten zugelassenen Auflösung der Arsen**)

*) Doch ist es fraglich, ob sich diese Strophen antistrophisch entsprechen, vgl. Av. 1470 ff. und 1553 ff.

**) Die Auflösung absichtlich gehäuft Ran. 1105: *ὅ τι περ οὖν ἔχετον ἐρίζειν, | λέγετον, ἔπιτον, ἄνα δ' ἔρεσθον | τά τε παλαιὰ καὶ τὰ καινά.* Antistrophische Responsion der Auflösung findet nicht statt.

ausspricht. Es scheint fast, als ob der Chor mit dem Dichter alt geworden sei; an die Stelle des erbitterten Spottes tritt eine schalkhafte Gutmüthigkeit, mit der er sich über die gescheuten Anschläge und weisen Reden, wie sie von den beiden Tragikern in den Ranae und von den Weibern in den Thesmophoriazusen vorgebracht werden, höchlichst verwundert, und nur die arge Unverschämtheit des Mnesilochus Thesmoph. 520 vermag seinen Aerger zu erregen. Auch das skoptische Element, welches in den trochäischen Strophen der Vögel, den frühesten und abweichendsten Bildungen dieser Art, hervortritt, sucht sich hinter einer angenommenen Einfältigkeit zu verstecken. Ueberall tritt hier das ἦθος eines *πούς μαλακώτερος καὶ ἀγενέστερος**) hervor, mit dem auch der Ton der verliebten Monodie Ecclesiaz. 893 völlig übereinkommt.

B. Trochäen des tragischen Tropos.

§ 25.

Theorie der trochäischen Strophen der Tragiker.

Die trochäischen Chorlieder der Tragödie (— über den tragischen Tetrameter s. § 23 —) bilden ihrem Ethos und ihrer metrischen Bildung nach einen scharfen Gegensatz zu den Trochäen der subjectiven Lyrik und Komödie. Während die letzteren im raschen Tropos systaltikos dahineilen und in ihrer Flüchtigkeit doch wieder eine gewisse Gemächlichkeit und Freiheit des rhythmischen Ganges zeigen, die in der Häufigkeit der retardirenden irrationalen Thesen hervortritt, gehören die trochäischen Strophen der Tragödie dem diastaltischen oder tragischen Tropos an (Euclid. harm. 21, Aristid. 30, Gr. Rhyth.[3] S. 257), in welchem sich majestätische Erhabenheit und stolzes Pathos, zugleich aber auch ein genaues Festhalten der strengen rhythmischen Verhältnisse ausspricht. Daher wird hier einerseits ein würdevoll gemessenes Tempo eingehalten, andererseits wird durch Vermeidung der irrationalen Thesen (der Spondeen an den geraden Stellen) ein scharf ausgeprägter Rhythmus gewahrt, der überall reine Trochäen im strengen dreizeitigen Takte zum Träger hat. Ausser diesem Unterschiede des Tempos und der Thesen

---

*) Dionys. comp. verb. 17.

zeigt sich der tragische Tropos in folgenden Bildungsgesetzen: 1. In den systaltischen Trochäen findet nur am Ende des Verses oder Systemes eine Katalexis statt, innerhalb desselben aber folgen Arsis und Thesis im leichten, niemals durch eine Synkope oder Pause unterbrochenen Gange aufeinander. In den tragischen Trochäen dagegen lautet nicht bloss fast eine jede Reihe katalektisch aus, sondern auch der Inlaut der Reihe liebt die Synkope der Thesis und mit ihr die τονή der vorausgehenden Arsis, wodurch eine grosse Zahl gedehnter dreizeitiger Längen und somit nachdrucksvolle rhythmische Formen hervorgerufen werden. 2. In den flüchtigen Trochäen des systaltischen Tropos werden nur kurze Reihen, Tetrapodieen und Dipodieen gebraucht, die tragischen Trochäen dagegen vermeiden die eilenden Dipodieen und lassen neben der Tetrapodie auch die Hexapodie als die ausgedehnteste und gewichtigste rhythmische Reihe zu. 3. Die sich hierdurch ergebende grosse Mannichfaltigkeit der metrischen Form wird noch durch Epimixis alloiometrischer Reihen erhöht, obgleich diese, um den einheitlichen metrischen Grundcharakter der Strophe nicht aufzuheben, nur in beschränkter Weise und nur an bestimmten Stellen zugelassen werden.

So gestalten sich die Trochäen zum Maasse der tragischen Megaloprepeia und eines erhabenen, bisweilen fast an das Gewaltsame sich annähernden Pathos, welches sich namentlich in der Häufung der synkopirten Formen und der hierdurch hervorgebrachten unvermittelten Aufeinanderfolge zweier Arsen ausspricht. Ihr Ethos ist nicht das der Milde und Anmuth und ebenso wenig des bewegten tragischen Schmerzes; sie sind durch einen tiefen, ergreifenden Ernst charakterisirt, in welchem das Gemüth zu stolzer Höhe emporsteigt und sich über dem Treiben des endlichen Daseins erhaben fühlt. Ueberall sind die trochäischen Strophen der Tragödie ein Metrum des eigentlichen Chorgesanges, während sie der Monodie und dem Threnos gleich fern stehen. Bald spricht sich in ihnen eine tiefe Andacht und vertrauende Hingabe an die Gottheit und die göttlichen Gesetze des Maasses und der Ordnung aus (wie in den Gebeten in der Parodos des Agamemnon 160. 176, Supplic. 1063, Choeph. 783. 800. 819, ebenso Ag. 681. 1008), bald tritt der Chor im grollenden Unmuth oder im leidenschaftlichen Zorne dem sündigen Treiben der Hybris und den Frevelthaten entgegen (Choeph. 585. 603, Eum.

321. 354. 490. 508. 526, Supplic. 154), oft ist aber auch das gewaltige Pathos zu einem wehmüthigen Tone herabgestimmt (Agam. 975. 1024, Pers. 114. 126. 548). Nur einmal erscheinen die trochäischen Strophen in einem Segensliede (Eum. 916. 956. 996), aber auch hier klingt der Ton eines furchtbaren Ernstes durch die segnende Milde hindurch, denn die Erinyen sind es, die den Segen spenden. Sehr bezeichnend ist es, dass die tragischen Trochäen das Lieblingsmetrum des Aeschylus sind, bei dem sie in jedem Stücke mit Ausnahme des Prometheus*), am häufigsten aber in den Eumeniden vorkommen, während sie von Sophokles niemals gebildet sind. Bei Euripides finden sie sich in den Phoenissen 239. 638. 676 sowie in der Parodos der Iphigen. Aul. 231. 253. 277, wo indess der Inhalt dem ethischen Charakter des Rhythmus wenig entspricht. — Wir betrachten zunächt die einzelnen Reihen.

Die Tetrapodie.

Die wesentlichste und häufigste Reihe, der Grundtypus in den trochäischen Strophen der Tragiker ist die katalektisch-trochäische Tetrapodie; ohne sie kann keine Strophe bestehen. Die Alten nannten sie *ληκύθιον* oder *Εὐριπίδειον* und sahen in ihr den Ausdruck des tragischen Pathos**): Phoen. 239 *νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων | θούριος μολὼν Ἄρης*. Auflösungen der an- und inlautenden Arsis sind bei Aeschylus sehr selten, nur zweimal Eum. 490, 6 *πάθεα προσμένει τοκεῦ-*, Eum. 508, 4***) *ἡ τεκοῦσα νεοπαθής*, häufiger bei Euripides, Phoen. 638, 1. 2. 6. 7. 9, Iphig. Aul. 231, 6; 253, 12. Antistrophische Responsion der Auflösung ist weder bei Aeschylus noch bei Euripides stets beobachtet. — Sehr häufig findet in der katalektisch-trochäischen Tetrapodie eine Synkope der Thesis nach der zweiten Arsis statt, wodurch die Reihe metrisch als ein kretischer Dimeter erscheint, Pers.

---

*) Die Trochäen Prometh. 415 folgen anderen Bildungsgesetzen.

**) Philoxenus ap. Atil. Fort. 2704. Hephaest. 20 c. schol. A „*διὰ τὸν βόμβον τὸν τραγικόν.*“ Schol. Pyth. 1. Ran. 1264. Tricha 264. Serv. 1819. Plotius 2648. O. Müller Eumenid. 97. — Auch die Verbindung zwei solcher Reihen zu einem Verse wird *metrum Euripidium* genannt Mar. Victor. 2553, ebenso die synkopirte Form ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — Mar. Victor. 2545.

***) Die Reihen aus den unten abgedruckten Strophen citiren wir nach unserer Versabtheilung.

126, 1: *πᾶς γὰρ ἱππηλάτας.* Mit Vorliebe hat Aeschylus diese Formen gebraucht Pers. 126, 2, Suppl. 1063, 3, Agam. 975, 5. 7, Choeph. 585, 1; 831, 799, 812, Eum. 321, 3. 4. 5. 6. 7; 347, 6. 7. 8; 490, 2. 3; 526, 1; 956, 1, bei Euripides findet sich nur Ein Beispiel Phoen. 297 *βαρβάρους βάριδας.* Dem rhythmischen Werthe nach ist diese Reihe der katalektischen Tetrapodie vollkommen gleich, da die zweite Länge eine *τρίσημος* ist, also den Umfang eines ganzen Trochäus umfasst. Die Auflösung kann nur für die erste und dritte Länge, nicht aber die dreizeitige zweite stattfinden; bei Aeschylus wird sie des rhythmischen Effectes wegen in dem Fesselreigen der Eumeniden *στρ. α'* und *β'* gehäuft, wo in drei auf einander folgenden Reihen alles Auflösbare aufgelöst ist, Eum. 321, 6. 7: *ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ*; 347, 6. 7. 8 *ἀνατροπὰς ὅταν Ἄρης.* Sonst findet sich die Auflösung nur Choeph. 787: *διὰ δίκας πᾶν ἔπος,* wo antistrophisch eine Länge entspricht; Hermanns Veränderung *κὰδ δίκαν* ist nicht gerechtfertigt.

Die akatalektische trochäische Tetrapodie ist so gut wie ausgeschlossen, bei Aeschylus nur Eum. 490, 5: *πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα,* Septem 352, Agam. 1018, 4; bei Euripides mit vielen nicht antistrophisch respondirenden Auflösungen in den Phoenissen: 250, 9 (*καὶ τὸ θεόθεν· οὐ γὰρ ἄδικον*); 638, 3. 4. 8 (*καλλιπόταμος ὕδατος ἵνα τε*). 12; 676, 3. — Die Synkope kann in den akatalektisch-trochäischen Tetrapodieen sowohl nach zweiter als nach dritter Arsis eintreten:

— ∪ — ∪ — ∪ — ⏑
a. — ∪ └   — ∪ — ⏑
b. — ∪ — ∪ └   — ⏑

Von beiden Formen lassen sich Beispiele nachweisen, die freilich ebenso selten sind wie die nicht synkopirten akatalektischen Tetrapodieen: a) Iphig. Aul. 253, 6 *ἀμφὶ ναῶν κόρυμβα* | Choeph. 603, 3 *-θουσα παιδὸς δαφοινὸν* | Eum. 334, 3 *ξυμπέσωσιν μάταιοι* || b) Eum. 334, 2 *ἐμπέδως ἔχειν θνατῶν.*

Neben den trochäischen werden auch iambische und daktylische Tetrapodieen, wenngleich sehr sparsam, zugelassen. Daktylische Tetrapodieen lassen sich nur zwei nachweisen: Agam. 1001, 9 *πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλαφής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν,* iambische Tetrapodieen nur: Choeph. 585, 4 *πλάθουσι καὶ πεδαίχμιοι,* Phoen. 638, 15. 16, Iphig. Aul. 253, 10.

Die Hexapodie.

Die Hexapodie wird wie die Tetrapodie vorzugsweise nur katalektisch und nie mit mittelzeitigen Thesen gebraucht. Ohne Anwendung einer Synkope würde sie für die tragische Melik zu einförmig sein, daher nur wenig derartige Beispiele nachzuweisen sind: Septem 351 *ἁρπαγαὶ δὲ διαδρομᾶν ὁμαίμονες*, Septem 355, Iphig. Aul. 293, Phoen. 658, 18. — Durch Synkope verschwindet die Monotonie, die Reihe wird mannichfach und zum melischen Dienst geeignet. Die Anwendung der Synkope ist eine dreifache, nämlich:

```
   ⏔́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
a. ⏔́ ∪ ⌞    — ∪ — ∪ — ∪ —
b. ⏔́ ∪ — ∪ — ∪ ⌞    — ∪ —
c. ⏔́ ∪ ⌞    — ∪ ⌞    — ∪ —
```

a) nach der zweiten Arsis, sehr häufig bei Aeschylus und Eurip. Aesch. Suppl. 154, 6 *μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων*, Pers. 114, 2; 126, 2 (?), Agam. 176, 4 (?), Eumen. 490, 4; 508, 3; 916, 1, Choeph. 783; 801. — b) nach der vierten Arsis, nur in wenigen gesicherten Beispielen: Agam. 681, 2 *μή τις ὅντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοί-*, Choeph. 603, 2. 4 (mit zweiter mittelzeitiger Thesis). — c) nach der zweiten und vierten Arsis zugleich, eine Vereinigung des ersten und zweiten Falles: Choeph. 585, 2 *πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων*, Choeph. 783. Pers. 126, 2 (?). Agam. 176, 4 (?).

Reihen mit gedehntem Spondeus.

Ausser den bisher betrachteten Tetrapodieen und Hexapodieen kommen in den trochäischen Strophen der Tragiker noch andere Reihen vor, die ihrer äussern metrischen Form nach sich sämmtlich als Pentapodieen oder Tripodieen darstellen, dagegen ihrer rhythmischen Geltung nach als Hexapodieen und Tetrapodieen aufgefasst werden müssen. Die Eigenthümlichkeit derselben besteht darin, dass entweder ihr erster oder ihr letzter Fuss ein gedehnter Spondeus ist; im letzteren Falle kann als Versende auch ein Trochäus den Auslaut bilden. Wir betrachten zuerst die spondeisch anlautenden trochäischen Reihen.

Unter den spondeisch anlautenden trochäischen Pentapodieen findet sich nur eine einzige akatalektische in dem Verse Eumen. 916, 2:

τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε | φρούριον θεῶν νέμει,

```
⏔́ — — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
```

alle übrigen sind katalektisch, ziemlich häufig bei Aeschylus und noch öfter von Euripides gebraucht: Eumen. 956, 8 *παντᾶ τιμιώταται θεῶν*, Choeph. 603 *ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερος*, Pers. 548 *νῦν γὰρ δὴ προπᾶσα μὲν στένει*, Agam. 176, 2 *στάζει δ' ἔν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας*, Agam. 160 *Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστὶν, εἰ τόδ' αὐ-*, Choeph. 805 *λύσασθ' αἷμα προσφάτοις δίκαις*, Phoen. 676, 12 *ἐκτήσαντο· πέμπε πυρφόρους*, Iphig. Aul. 231, 1 *ναῶν δ' εἰς ἀριθμὸν ἤλυθον*, *ἀντ.* 4 *παῖς ἦν, Ταλαὸς ὃν τρέφει πατὴρ*, 7 *ἑξήκοντα ναῦς ὁ Θησέως*, 11 *εὔσημόν τε φάσμα ναυβάταις*, Iphig. Aul. 253, 2 *πεντήκοντα νῆας εἰδόμαν*, 3 *σημείοισιν ἐστολισμένας*, 11 *ναῦς ἦν Οἰλέως τόκος κλυτὰν*, 287 *νήσους ναυβάταις ἀπροσφόρους*. Hierher gehört auch Pers. 114, 2 *ὀᾶ, Περσικοῦ στρατεύματος*, wo in der Interjection *ὀᾶ* ebenso wie in *ἒὲ* beide Silben verlängert sind. Der Spondeus findet sich auch stets in der Antistrophe gewahrt, weder ein Trochäus, noch eine Auflösung der Länge wird zugelassen, und man ist daher nicht berechtigt, Iphig. Aul. 277 *Ἐνιάνων δὲ δώδεκα στόλοι* statt *Αἰνιάνων* zu verändern.

Die trochäischen Tripodieen mit spondeischem Anlaut sind seltener, eine akatalektische und zwei katalektische: ⏗ — — ⏑ — ⏑ und ⏗ — — ⏑ — Choeph. 585, 3 *ἀνταίων βροτοῖσιν*, Choeph. 613, 2 *ἅτ' ἐχθρῶν ὕπερ*, Phoen. 676, 10 *Δαμάτηρ θεά*.

Die trochäischen Pentapodieen mit spondeischem Auslaut sind folgende: Agam. 176, 5 *δαιμόνων δέ που χάρις βιαίως*. Phoeniss. 239, 10 *τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς*, und mit einer Synkope nach der zweiten Arsis: Choeph. 788 *ἔλακον, ὦ Ζεῦ, σύ νιν φυλάσσοις*. Die analog gebildeten trochäischen Tripodieen sind: Aesch. Supplic. 168 *καὶ τότ' οὐ δικαίοις*, 154, 5 *ἀρτάναις θανοῦσαι*, Pers. 126, 4 *πρῶνα κοινὸν αἴας*, Eumen. 916, 3 *ῥυσίβωμον Ἑλλά-*, und mit Synkope nach der zweiten (ähnlich wie Choeph. 788 gebildet): Choeph. 603 *φροντίσιν δαείς*.

Wie den trochäischen Tetrapodieen und Hexapodieen, so stehen auch den eben aufgeführten Pentapodieen und Tetrapodieen analog gebildete iambische und daktylische Reihen in den trochäischen Strophen der Tragiker zur Seite. Der trochäischen Pentapodie mit anlautendem Spondeus entspricht eine iambische Reihe, die sich von ihr nur durch eine vorausgehende Anakrusis unterscheidet, d. h. eine iambische Pentapodie mit Spondeus an zweiter Stelle:

— — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Agam. 176, 7: *βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων.*
Septem 345: *τίν' ἐκ τῶνδ' εἰκάσαι λόγος πάρα.*
Pers. 126, 4: *τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας* (katalektisch).

Der spondeisch auslautenden trochäischen Pentapodie entspricht eine kyklisch-daktylische Pentapodie mit spondeischem Auslaut (als Versende auch mit trochäischem Auslaut), deren Daktylen ebenso wenig wie in der daktylischen Tripodie der Pindarischen Daktylo-Epitriten jemals contrahirt sind, ein Gesetz, welches Hermann in seiner Uebersetzung von Agam. 149 unbeachtet lässt:

— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —

Sie findet sich häufig in den trochäischen Strophen des Aeschylus: Agam. 160, 5 *πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος*, 975, 3 *μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά*, Choeph. 585 *πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων*, Eumen. 956, 3 *ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες*, ebenso Eumen. 347, 1 und 2 und 996, 1.

Wir fragen jetzt, was ist die rhythmische Geltung dieses Spondeus, und zwar zunächst des anlautenden? Eine doppelte Auffassung ist möglich. Der Spondeus ist nämlich entweder 1) eine Basis mit irrationeller Thesis wie in der zweiten Reihe des Eupolideum und Kratineum, oder 2) er ist ein *ποὺς παρεκτεταμένος* von dem Umfange einer Dipodie wie der Spondeus am Anfang einer dorischen Reihe, z. B. Py. 1, 3 *πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν*; in unseren trochäischen Strophen würde alsdann die Arsis wie die Thesis des Spondeus ein *χρόνος τρίσημος* je von dem Umfange eines ganzen Trochäus sein. Die zweite Auffassung ist die richtige. Denn 1) es fehlt die Freiheit der Basis, da der Spondeus der trochäischen Strophen niemals mit einem Trochäus vertauscht wird. 2) Jede Länge des Spondeus, sowohl die Arsis wie die Thesis, ist unauflösbar, wie dies mit allen dreizeitigen Längen im Inlaut der Reihe der Fall ist. 3) Die Messung eines Spondeus als Basis kommt sonst nur in solchen trochäischen Reihen vor, die unter Glykoneen oder Logaöden gemischt sind, und ist erst von diesen Reihen her entlehnt. 4) Der analoge Spondeus in den neben den spondeisch-trochäischen Pentapodieen gebrauchten iambischen Reihen, wie *βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων*, ist ein *ποὺς ἑξάσημος* mit dreizeitiger Arsis

und dreizeitiger Thesis. 5) Eurhythmisch respondirt die spondeisch anlautende trochäische Pentapodie mit der Hexapodie, die Tripodie mit der Tetrapodie Pers. 114, 2, Agam. 176, 3. 4, Choeph. 585, 3. 4, Choeph. 603, 1. 2, Eumen. 916, 1. 2. Wir haben daher zu messen:

└ └ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — *ῥυθμ. ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος.*
└ └ — ⏑ — *ῥυθμ. δωδεκάσημος ἴσος.*

Auch G. Hermann sieht in dem anlautenden Spondeus der trochäischen Reihen über das zweizeitige Maass hinaus gedehnte Längen*). Wenn er ihn freilich einen Trochäus semantus nennt, so ist dies unrichtig.

Auch die oben angeführten spondeisch **auslautenden** trochäischen und daktylischen Reihen dürfen nicht als gewöhnliche akatalektische Reihen von 15 oder 9 Moren angesehen werden, da sie in mehreren sicheren Beispielen mit Hexapodieen und Tetrapodieen in eurhythmischer Responsion stehen. So Agam. 176, 3. 4, Choeph. 585, 2. 5, Choeph. 603, 1. 2, Eumen. 916, 3; 956, 3. 8. Hieraus folgt, dass der auslautende Spondeus dasselbe rhythmische Maass hat wie der anlautende. Wir können diese von der gewöhnlichen abweichende Messung, die auch in den daktylo-epitritischen Strophen vorkommt (Pyth. 1, 2 *ἀρχά*), nur durch die Analogie der iambischen und anapästischen Reihen erklären, in welchen die Verlängerung des auslautenden Spondeus durch die rhythmischen Gesetze der Alten gesichert ist. Man vergleiche:

⏑ └ └ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ └ —
└ └ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ └ —
⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ └ —
— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ └ —

Hiermit ist aber nicht gesagt, dass diese Messung des auslautenden Spondeus bei **allen** trochäischen Pentapodieen und Tripodieen und bei allen daktylischen Pentapodieen stattfindet. Wir nehmen sie in dem Folgenden nur da an, wo sie durch die Eurhythmie geboten ist, und mögen für die übrigen Fälle keine Entscheidung abgeben. Das Princip des gedehnten anlautenden und auslautenden Spondeus ist ein und dasselbe, es ist zugleich dasselbe, welches überhaupt der Reihe ihre rhythmische Mannichfaltigkeit verleiht, das Princip der Synkope. Wir sahen sie in den unter

*) Hermann ad Aeschyl. Pers. 513. Agam. 149. Anders Böckh indic. lect. Berol. 1828, der in dem Spondeus einen irrationalen Trochäus sah, wie auch Gr. Rhythm. 127 angenommen ist.

2 und 3 angeführten Reihen nach der zweiten und dritten Arsis eintreten, in den vorliegenden Fällen findet sie nach der ersten, fünften und dritten Arsis statt:

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —   — ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ ⌞   — ∪ ⌞   — ∪ —   — ∪ ⌞   — ∪ —
⌞   ⌞   — ∪ — ∪ — ∪ —   ⌞   ⌞   — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ⌞   —   — ∪ — ∪ ⌞   —

Wir haben hiermit zugleich den Standpunkt für die Auffassung einiger durchweg aus Spondeen bestehenden Reihen gefunden, die sich bald mit bald ohne Anakrusis in den trochäischen Strophen der Tragiker finden. Es sind folgende:

Eum. 925: *γαίας ἐξαμβρόξαι* ⌞́ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ —
Eum. 961: *θεαί τ' ὦ Μοῖραι* ∪ ⌞́ ⌞ ⌞ —

Hier hat eine jede an- und inlautende Arsis eine Synkope der Thesis erfahren und ist dreizeitig zu messen, der erste Vers ist daher ein *ῥυθμὸς ὀκτωκαιδεκάσημος*, der zweite ein *δωδεκάσημος*, wie dies die Eurhythmie an diesen Stellen bestätigt.

Die übrigen Reihen der trochäischen Strophen der Tragiker.

Die bisher betrachteten Reihen waren sämmtlich entweder Hexapodieen oder Tetrapodieen im trochäischen, selten im iambischen oder kyklisch-daktylischen Maasse, die durch Synkope eine mannichfache metrische Gestalt angenommen haben. Andere Reihen sind äusserst selten und werden hauptsächlich nur als Abschluss einer Periode angewandt. Dahin gehört die trochäisch-katalektische Tripodie, nur bei Euripides gebraucht: Iphig. Aul. 231, 5 *καὶ κέρας μὲν ἦν*; 253, 4 *τοῖς δὲ Κάδμος ἦν*; 295 *εἰδόμαν λεών*, neben der iambischen Phoen. 638, 10 *Δίρκας χλοηφόρους*; Agam. 1001, 1. Die daktylische Tripodie findet sich bei Aeschylus, wie die daktylische Tetrapodie mit Contraction der inlautenden Thesen, sowohl akatalektisch als katalektisch, Eum. 956, 5. 6 als Mittelpunkt einer Periode viermal hintereinander:

ματροκασιγνῆται, δαίμονες ὀρθονόμοι,
παντὶ δόμῳ μετάκοινοι, παντὶ χρόνῳ δ' ἐπιβριθεῖς.

Eum. 347, 2. 3, Agam. 1001, 3, Pers. 126, 3 *ἀμφοτέρας ἅλιον*, eurhythmisch respondirend mit einer darauf folgenden trochäisch-akatalektischen Tripodie *πρῶνα κοινὸν αἴας*, welche letztere hiernach eine wirkliche Tripodie ohne Dehnung des auslautenden Spondeus ist. Anapästische Reihen werden keineswegs beliebig den trochäischen Strophen beigemischt, sie kommen nur

in alloiometrischen, mit einer trochäischen Strophe verbundenen Perioden vor, wie Aesch. Suppl. 154, 7—11, Agam. 1001, 2 und vereinzelt Phoen. 239, 8 *Φοινίσσα χώρα, φεῦ φεῦ.* Ebenso verhält es sich mit den ionischen Reihen Agam. 681, 5. 6. 7. Glykoneische und pherekrateische Reihen endlich kommen nur als Epodikon, einmal als Mesodikon vor, zwei Tetrapodieen mit Daktylus an erster Stelle Agam. 681, 4, zwei Priapeen Choeph. 603, 4. 5, ein erster Pherekrateus Eum. 526, 5, und als Mesodikon Suppl. 1063, 2; sodann zwei zweite Pherekrateen als rhythmisches Effectmittel Eum. 321, 1. 7. Vielleicht haben diese Pherekrateen wie am Schlusse der glykoneischen Strophen eine Dehnung des auslautenden Spondeus oder Trochäus erfahren, analog den spondeisch auslautenden Pentapodieen, doch lässt sich hierüber nichts Sicheres bestimmen. Vereinzelt stehen die daktylischen Verse Eum. 526, 2. 4, zu deren sicherer Abtheilung es uns bei dem Mangel analog gebildeter Strophen an jeder Norm gebricht.

Composition der Strophe.

Die meisten trochäischen Strophen der Tragiker zeigen eine einheitliche metrische Composition, indem sie demselben Grundmetrum angehören. Nur vier oder fünf Strophen sind zweitheilig, die eine Hälfte trochäisch, die andere alloiometrisch, so dass hier gleichsam zwei Strophen zu Einer vereint sind. Interpunction und Sinnesabschnitt sondern die beiden Theile noch schärfer von einander ab. Dahin sind zu rechnen Supplic. 154, wo der zweite in der Antistrophe als Refrain wiederkehrende Theil anapästisch ist, Septem 345, wo ein logaödischer Theil vorausgeht, Eum. 347, v. 2—4 daktylisch, Agam. 681 mit einem Schlusse von drei ionischen und drei pherekrateischen Versen und ebendas. 1001, wo der erste durch Interpunction in Strophe und Antistrophe scharf abgegrenzte Theil sich auch metrisch von der folgenden, fast durchweg aus trochäisch-katalektischen Tetrapodieen bestehenden Gruppe sondert. Wir schliessen in dem Folgenden diese alloiometrischen Theile aus.

Verbindung zu Versen. Aeschylus pflegt stets mehrere Reihen zu Einem Verse zu verbinden. Von drei aufeinander folgenden Tetrapodieen sind zwei zu Einem Verse vereint, nur in einem einzigen Falle, Eum. 347, 5. 6. 7, bildet eine jede einen selbständigen Vers, wobei freilich der Dichter seinen besonderen Grund hatte, die grosse Bewegung des Inhaltes musste in mög-

lichst kurzen, schnell vorüberrauschenden Versen ihren Ausdruck finden. Auch eine Hexapodie und Tetrapodie werden bei unmittelbarer Aufeinanderfolge zu Einem Verse vereint:

Agam. 681, 2: *μή τις ὄντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοί|αισι τοῦ πεπρωμένου,*

ebenso Pers. 126, 2; Agam. 160, 1; 176, 4; Choeph. 603, 1. 2. 3; Eumen. 490, 4; 916, 1. 2. Zwei Hexapodieen und eine Tetrapodie bilden Pers. 114, 2 einen einzigen Vers. Durch die hierdurch eintretende Vermeidung des Wortendes und des Hiatus werden zugleich die Verspausen vermieden, und die auslautende Arsis der katalektischen Reihen wird hierdurch dreizeitig, ebenso wie die inlautende Arsis, nach welcher eine Synkope erfolgt ist, z. B.:

⏒́ ⏑ ⊔ ⊔ ⏑ — ⊔ ⏑ — ⏒́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ∧

So werden die gedehnten Längen gehäuft und der Rhythmus feierlicher und gewichtiger, entsprechend dem langsamen Tempo, in welchem die trochäischen Strophen des Aeschylus gehalten sind. Wo der Inhalt eine grössere Bewegung zeigt, da sind auch die Verse kleiner und die Pausen häufiger, wie in dem aufgeregten Eumenidengesange 347, 5. 6. 7.

Bei Euripides finden sich nur zwei sichere Beispiele, dass zwei Reihen zu Einem Verse vereint sind, Iphig. Aul. 231, 9 und Phoen. 655. Dagegen zeigen zwei andere Beispiele, dass die erste Tetrapodie der Strophe, abweichend von der Manier des Aeschylus, einen selbständigen Vers ausmacht, Phoen. 250 und 676. Wir müssen hieraus schliessen, dass das Aeschyleische Princip der langen Verse von Euripides nicht mehr beobachtet wird. Diese Eigenthümlichkeit zeigt bei aller metrischen Einheit einen ganz verschiedenen Charakter zwischen den trochäischen Strophen beider Dichter, bei Euripides ist der strenge Ernst und die Feierlichkeit herabgestimmt, jene Megaloprepeia, die durch die auslautenden *χρόνοι τρίσημοι* der Reihen bedingt ist. Bei diesem Dichter tritt am Ende der Reihen das Leimma ein, durch welches nach den Angaben der alten Rhythmiker die Rhythmen *ἀφελέστεροι* und *μικροπρεπεῖς* werden (Aristid. 97). Auch Euripides liebt die gedehnten Längen, aber sie stehen nicht am Schlusse, sondern zu Anfang der Reihe, indem der von Aeschylus weit seltener zugelassene spondeische Anlaut bei Euripides ausserordentlich gehäuft wird; zwei gedehnte Längen folgen hierdurch häufig im Anfang auf einander, der Rhythmus erhält einen schwerfälligen, aber keinen feierlichen und erhabenen Charakter.

In dem Umfang der Strophe zeigt Aeschylus eine grosse Gemessenheit und Kürze, entsprechend dem bedeutungsvollen Inhalte. Meistens werden nur 7 Reihen zu einer Strophe vereint, die längste und eurhythmisch vollendetste Strophe, der Fesselreigen der Eumeniden, zählt 14 Reihen. Anders bei Euripides, dessen trochäische Strophen die des Aeschylus um das Doppelte des Umfangs übertreffen; die kürzesten enthalten 11, die längsten 20 Reihen.

Die Eurhythmie der Strophe ist bei dem geringen Umfange und der geringen Anzahl der rhythmischen Elemente sehr einfach und gleichmässig. Von den beiden Elementen ist die Tetrapodie bei weitem die häufigste; lediglich aus Tetrapodieen besteht der trochäische Theil von Agam. 1001, die eurhythmische Anordnung kann hier nur in der Verbindung zu Versen bestehen. In andern Strophen tritt zu den Tetrapodieen eine einzige Hexapodie hinzu, entweder als Proodikon, Eum. 996, oder als Epodikon, Supplic. 1063, 4, oder als Mesodikon, Eum. 490, 4 u. Agam. 681, 2, oder endlich in der Mitte der Strophe als Schluss eines Gedankenabschnittes, Eum. 508, 3, sowohl in der Strophe als Antistrophe durch eine grössere Interpunction von dem Folgenden abgetrennt. Häufiger noch treten zwei Hexapodieen hinzu, Supplic. 154, 3. 6, Pers. 114, 1. 2; 126, 2. 3, Agam. 160, 1. 4, Eum. 956, 3. 8, Phoen. 239, 8. 10, Choeph. 585, 1. 5, in der letzteren Strophe einer tetrastichischen, in den übrigen einer mesodischen Periode angehörend. Eine dritte Hexapodie wird Agam. 176, 6 als Epodikon, Agam. 975, 6 als Mesodikon einer zweiten Periode, sowie Choeph. 603, 3 hinzugefügt. Vier Hexapodieen sind Eum. 916 gebraucht, die beiden ersten in einer distichischen Periode, die zwei letzten stichisch verbunden. Die bisweilen stattfindende Einmischung von Tripodieen ist bereits oben berücksichtigt, in der Iphig. Aul. 231, 5 und 283, 4 erscheint sie als Proodikon der folgenden Gruppe, da sie hier überall sowohl in der Strophe als Antistrophe durch eine grössere Interpunction von dem Vorausgehenden abgesondert ist. Gewöhnlich bildet die trochäische Strophe nur eine einzige Periode, die nur durch eine vorausgehende (oder nachfolgende) stichische Gruppe erweitert ist; doch ergeben sich auch hierbei, namentlich wenn der Umfang grösser ist, bisweilen kunstreiche Verbindungen, wie Eum. 956, Agam. 975 und besonders Eum. 321, einem Meisterstücke der Aeschyleischen Rhythmik und Metrik.

§ 26.

Die einzelnen trochäischen Strophen des Aeschylus.

Pers. Parod. ε′ 114—119 = 120—125.

ταῦτά μοι μελαγχίτων | φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ, |
ὀᾶ, Περσικοῦ στρατεύματος | τοῦδε μὴ μόρον πύθη|ται κένανδρον
μέγ' ἄστυ Σουσίδος·

′ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⁄ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⁄ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⁄ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⁄ ⏑ —
— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑

ϛ′ 126—132 = 133—139.

λέκτρα δ' ἀνδρῶν ὀδῷ πίμπλαται δακρύμασιν·
Περσίδες δ' ἁβροπενθεῖς ἑκάστα πόθῳ φιλάνορι
τὸν αἰχμάεντα θοῦρον εὐνατῆρ' ἀποπεμψαμένα λείπεται μονόζυξ.

⁄ ⏑ — — ⏑ — ⁄ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⁄ ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — ⁄ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ ⁄ — — ⏑ — ⏑ — — ⁄ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ′ ⏑ — ⏑ —

Pers. 548—557 = 558—567.

νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει
γαῖ' Ἀσὶς ἐκκενουμένα.
Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
5 *Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπεν*
δυσφρόνως βαρίδεσσι ποντίαις.
τίπτε Δαρεῖος μὲν οὕτω τότ' ἀβλαβὴς ἐπῆν
τόξαρχος πολιήταις, Σουσίδαις φίλος ἄκτωρ;

′ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⁄ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⁄ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⁄ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 — ′ ⏑ — ⏑ — ⏑
⁄ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⁄ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⁄ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⁄ — — ⏑⏑ — — ⁄ ⏑ — ⏑⏑ — —

Pers. 114. 126. Zwei Tetrapodieen und zwei eine Tetrapodie mesodisch umschliessende Hexapodieen. — In der zweiten Strophe treten als Schluss noch zwei Tripodieen, die erste daktylisch, hinzu. In ε′ 2 fordert der Rhythmus spondeische Dehnung der Interjection ὀᾶ. — *μόρον* statt des Handschr. *πόλις* Oberdick (Ausg. d. Perser 1876). v. 133 *ὀδῷ* Oberdick. v. 135 *ἁβροπενθεῖς* Weil.

Pers. 548. Zwei trochäische Hexapodieen umschliessen vier iambische Tetrapodieen mit langer Anakrusis. Zwei trochäische Tetrapodieen und

Suppl. Par. η′ 154—167=168—175.

εἰ δὲ μή, μελανθὲς
ἡλιόκτυπον γένος
τὸν γάϊον, τὸν πολυξενώτατον Ζῆνα τῶν κεκμηκότων
ἱξόμεσθα σὺν κλάδοις
5 *ἀρτάναις θανοῦσαι,*
μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων.
ἆ Ζάν, Ἰοῦς ἰώδης
μῆνις μαστίκτειρ᾽ ἐκ θεῶν.
κοννῶ δ᾽ ἄταν γαμετᾶς
10 *οὐρανόνικον. χαλεποῦ γὰρ*
ἐκ πνεύματος εἶσιν χειμών.

Suppl. Exod. δ′ 1063—1068=1069—1074.

Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροίη γάμον δυσάνορα
δάϊον, ὅσπερ Ἰὼ
πημονᾶς ἐλύσατ᾽ εὖ χειρὶ παιωνίᾳ
κατασχέθων, εὐμενεῖ βίᾳ κτίσας.

Agam. Par. γ′ 160—167=168—175.

Ζεύς, ὅστις ποτ᾽ ἐστίν, εἰ τόδ᾽ αὐτῷ φίλον κεκλημένῳ,
τοῦτό νιν προσεννέπω.
οὐκ ἔχω προσεικάσαι πάντ᾽ ἐπισταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

δ′ 176—183=184—191.

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ|σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ᾽ ἔν θ᾽ ὕπνῳ πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος· | καὶ παρ᾽ ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν.

---

zwei Pherekrateen bilden den Schluss, der durch Interpunction von der vorausgehenden Periode gesondert ist. *ἀντ.* v. 2 ist *αἵ δ᾽* mit Brunck zu streichen, *ὁμόπτεροι* mit Oberdick *αἰνόπτεροι* zu schreiben und in *κυανώπιδες* *υ* als Digamma zu lesen.

Supplic. 154. Zweitheilige Strophe. V. 3 dürfen die Worte *τὸν γάϊον* nicht als einzelner Vers gefasst werden, sondern bilden mit den folgenden Worten eine Hexapodie, welche v. 6 rhythmisch respondirt. Der zweite in der Antistrophe als Refrain wiederholte Theil ist anapästisch. V. 10 könnte auch gemessen werden:

— ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡,

aber der anapästische Rhythmus wird durch die übrigen Verse geboten.

Supplic. 1063. Eine pherekrateische Tetrapodie von vier Tetrapodieen mesodisch umschlossen. Als Epodikon eine iambische Hexapodie mit Synkope. Unrichtig hat man bisher die vier ersten Silben des letzten

Suppl. Par. η′ 154—167 = 168—175.

–́ ⏑ — ⏑ — ⏒
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏒
5 –́ ⏑ — ⏑ — ⏒
–́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— –́ — — — — —
— –́ — — — — —
— –́ — — ⏕ —
10 — ⏕́ — — ⏕ — ⏒
— –́ ⏕ — — — —

Suppl. Exod. δ′ 1063—1068 = 1069—1074.

–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏒
–́ ⏕ — ⏑ — —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Agam. Par. γ′ 160—167 = 168—175.

–́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏕ — ⏕ — ⏕ — ⏕ — —
5 –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

δ′ 176—183 = 184—191.

–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Verses zum vorausgehenden gezählt. κατασχέθων Oberdick mit dem Accent des Med., da nach demselben die Präsensform σχέθω gemäss der Ueberlieferung der Handschrift und der Zeugnisse von Grammatikern festzuhalten ist (vgl. J. Oberdick in der Wochenschrift für klassische Philologie 1885. Nr. 43 p. 1354).

Agam. 160. V. 4 entspricht eurhythmisch der ersten Reihe in v. 1, der auslautende Spondeus v. 4 ist daher wie der anlautende Spondeus v. 1 als ἑξάσημος zu messen. Daraus ergibt sich folgende Eurhythmie: Zwei aus Hexapodie und Tetrapodie bestehende Distichieen umschliessen mesodisch drei Tetrapodieen.

Agam. 176. Drei Tetrapodieen als erste, zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen als zweite Periode. Eine iambische Hexapodie als Epodikon. V. 5 und 6 bilden möglicher Weise nur Einen Vers:

–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —.

5 *δαιμόνων δέ που χάρις*
βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

Agam. II. Stas. α′ 681—698 = 699—716.

τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως —
μή τις ὅντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοίαισι τοῦ πεπρωμένου
γλῶσσαν ἐν τύχᾳ νέμων; —
τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως
5 *ἑλέναυς, ἕλανδρος, ἑλέπτολις, ἐκ τῶν ἁβροπήνων*
προκαλυμμάτων ἔπλευσε | ζεφύρου γίγαντος αὔρᾳ,
πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοὶ | κατ' ἴχνος πλατᾶν ἄφαντον
κέλσοντες Σιμόεντος
ἀκτὰς ἐπ' ἀεξιφύλλους
10 *δι' ἔριν αἱματόεσσαν.*

Agam. III. Stas. α′ 975—987 = 988—1000.

πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων νόστον, αὐτόμαρτυς ὤν·
τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ
θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων ἐλπίδος φίλον θράσος.
5 *σπλάγχνα δ' οὔτοι ματάζει πρὸς ἐνδίκοις φρεσὶν*
τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ.
εὔχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν
ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.

β′ 1001—1017 = 1018—1034.

τὸ δ' ἐπὶ γᾶν ἅπαξ πεσὸν θανάσιμον
προπάροιθ' ἀνδρὸς μέλαν αἷμα τίς ἂν πάλιν ἀγκαλέσαιτ' ἐπαείδων;
οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ τῶν φθιμένων ἀνάγειν Ζεὺς
αὖτ' ἔπαυσ' ἐπ' εὐλαβείᾳ.
5 *εἰ δὲ μὴ τεταγμένα μοῖρα μοῖραν ἐκ θεῶν*

Agam. 681. Die drei ersten Verse bilden die erste Periode, vier trochäische Tetrapodieen und eine Hexapodie. Die beiden Tetrapodieen mit kyklischem Daktylus v. 4 sind das Epodikon der ersten Periode. V. 5 ist nicht ganz sicher. Die gewöhnliche Abtheilung ⏖ –́ ⏑ – ⏖ – ⏑̄ – –́ ⏑ ⏑ –́ – hat wenig Empfehlendes. An ionischen Rhythmus in der zweiten Reihe ist nicht zu denken:

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –

wahrscheinlich ist abzutheilen:

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – –

Agam. 975. *ἀντ.* v. 5 darf die handschriftliche Lesart *οὔτοι ματάζει* nicht in *οὔτι* verwandelt werden, der Fehler liegt in der Strophe, wo *θάρσος εὐπειθὲς ἵζει* anstatt *εὐπιθὲς* zu lesen ist. Die erste Periode ist palinodisch: zwei Pentapodieen, die rhythmisch als Hexapodieen gelten,

5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Agam. II. Stas. α' 681—698 = 699—716.

´ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏖ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏖ — ⏑ — ⏑ — ⏓
5 ⏖ —́ ⏑ — ⏖ — ⏖ — —́ ⏖ — —
⏖ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏖ ´ ⏑ — ⏑ — —
⏖ —́ — ⏖ — ⏑ — ⏑ — — ⏖ ´ ⏑ — ⏑ — ⏓
—́ — — ⏖ — ⏑
— —́ ⏖ — ⏑ — —
10 ⏖́ ⏑ — ⏖ — ⏑

Agam. III. Stas. α' 975—987 = 988—1000.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 —́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

β' 1001—1017 = 1018—1034.

. . . .
⏖ —́ — — ⏖ — ⏖ — | ⏖ —́ ⏖ — ⏖ — —
—́ ⏖ — ⏖ — —́ ⏖ — ⏖ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

---

werden von vier Tetrapodieen umschlossen. Die zweite Periode mesodisch: eine Hexapodie in der Mitte von vier Tetrapodieen. Ein tetrapodisches Epodikon bildet den Schluss. Ueber den Spondeus in v. 6 vgl. II, 2 B.

Agam. 1001. Die Strophe ist zweitheilig. Der zweite trochäische Theil v. 5—10 durch Interpunction von dem ersten gesondert: Verse von 2 und von 1 Tetrapodie wechseln mit einander ab. V. 1 scheint sowohl in Str. als Antistr. verdorben. Hermann stellt um **πεσὸν ἅπαξ** und erhält so den Vers ⏖ ⏑ — ⏖ ⏑ — ⏖ ⏑ —; vielleicht ist **θανάσιμον πεσὸν** zu schreiben, der Vers zerfällt dann in zwei mit v. 3 eurhythmisch respondirende Tripodieen. An Dochmien ist hier schwerlich zu denken. V. 4 können wir **ἐπ' εὐλαβείᾳ** nicht für ein Glossem halten, vielmehr ist auch hier die Strophe lückenhaft:

> καὶ πότμος εὐθυπορῶν ἀνδρὸς ἔπαισεν ἄφαντον
> ἕρμα — ⏑ — ⏑ — ⏓.

εἶργε μὴ πλέον φέρειν,
προφθάσασα καρδία γλῶσσαν ἂν τάδ' ἐξέχει.
νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει
θυμαλγής τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομένα ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν,
10 ζωπυρουμένας φρενός.

Choeph. I. Stas. α' 585—593 = 594—602.

πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει δεινὰ δειμάτων ἄχη
πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων
ἀνταίων βροτοῖσιν·
πλάθουσι καὶ πεδαίχμιοι λαμπάδες πεδάοροι,
5 πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων
αἰγίδων φράσαι κότον.

β' 603—612 = 613—622.

ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερος φροντίσιν δαείς,
τὰν ἁ παιδολυμὰς τάλαινα Θεστιὰς μήσατο
πυρδαῆ τινα πρόνοιαν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινὸν
δαλὸν ἥλικ', ἐπεὶ μολὼν ματρόθεν κελάδησεν
5 ξύμμετρόν τε διαὶ βίου μοιρόκραντον ἐς ἆμαρ.

Eumen. Par. α' 321—333 = 334—346.

μᾶτερ ἅ μ' ἔτικτες, ὦ | μᾶτερ Νὺξ, ἀλαοῖσιν
καὶ δεδορκόσιν ποινὰν,
κλῦθ', ὁ Λατοῦς γὰρ ἶ|νίς μ' ἄτι|μον τίθησιν
τόνδ' ἀφαιρούμενος
5 πτῶκα, ματρῷον ἅ|γνισμα κύριον φόνου,
ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος παρακοπὰ, | παραφορὰ φρενοδαλὴς,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ|μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.

β' 347—359 = 360—372.

γιγνομέναισι λάχη τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη,
ἀθανάτων δ' ἀπέχειν χέρας, οὐδέ τις ἐστὶ
συνδαίτωρ μετάκοινος.
παν(το)λεύκων δὲ πέπλων ἀ(πό)μοιρος, ἄκληρος ἐτύχθην.
5 δωμάτων γὰρ εἱλόμαν

Choeph. 585. Tetrastichische Periode: die Verbindung von zwei Tetrapodieen, einer Hexapodie und einer Tetrapodie wird einmal wiederholt, eine anakrusische Reihe bildet den Anfang der zweiten Gruppe.

Choeph. 603. In den drei ersten Versen wechseln Hexapodieen und Tetrapodieen mit einander ab. Es kann fraglich sein, ob in v. 2 und 3 die zweite Reihe mit der fünften oder siebenten Arsis beginnt. Ein gedehnter Spondeus schliesst die zweite und beginnt die dritte Reihe, ähnlich

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ – – ⏖ – ⏖ –   ⏖ –́ ⏖ – ⏖ – ⏖ – –
10 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Choeph. I. Stas. α′ 585—593 = 594—602.

–́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –
–́   –   – ⏑ – ⏑
– –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 –́ ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

β′ 603—612 = 613—622.

–́   –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ –   –   –
–́   –   – ⏑ –   – ⏑ – ⏑   –́ ⏑ –   – ⏑ ⏑
–́ ⏑ – ⏑̄   – ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑̄
–́ ⏑ – ⏖ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏖ – ⏑̄
5 ⏑́ ⏑̄ – ⏖ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏖ – ⏑̄

Eumen. Par. α′ 321—333 = 334—346.

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ – – ⏖ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑ –   – –
–́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑̄
–́ ⏑ –   – ⏑ –
5 –́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
⏖́ ⏑ –   ⏖ ⏑ –
⏖́ ⏑ –   ⏖ ⏑ –   ⏖́ ⏑ – ⏖ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

β′ 347—359 = 360—372.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
´ – – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

---

wie Py. 1, 2 ἀρχὰ und πείθον-ται. Die auslautende Thesis des dritten Verses ist στρ. α′ und β′ gemeinsam. Zwei Priapeen bilden das Epodikon.

Eumen. 321. Eine ausführliche metrische und rhythmische Analyse giebt Gr. Rhythm.[1] S. 219 ff.

Eumen. 347. Die Strophe ist zweitheilig. Der erste Theil daktylisch-trochäisch, v. 1—5 wie 526 ff. Der zweite Theil trochäisch in kurzen Versen, wie sie dem sehr bewegten, leidenschaftlichen Inhalte angemessen

ἀνατροπάς, ὅταν Ἄρης τιθασὸς ὢν φίλον ἕλῃ·
ἐπὶ τόν, ὤ, διόμεναι κρατερὸν ὄνθ', ὁμοίως
μαυροῦμεν ὑφ' αἵματος νέου.

Eumen. I. Stas. α' 490—498 = 499—507.

νῦν καταστροφαὶ νέων
θεσμίων, εἰ κρατήσει δίκα τε καὶ βλάβα
τοῦδε ματροκτόνου.
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερείᾳ ξυναρμόσει βροτούς.
5 *πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα*
πάθεα προσμένει τοκεῦσιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ.

β' 508—516 = 517—525.

μηδέ τις κικλησκέτω ξυμφορᾷ τετυμμένος,
τοῦτ' ἔπος θροούμενος,
ὦ δίκα, ὦ θρόνοι τ' Ἐρινύων.
ταῦτά τις τάχ' ἂν πατὴρ ἢ τεκοῦσα νεοπαθὴς
οἶκτον οἰκτίσαιτ', ἐπειδὴ πίτνει δόμος δίκας.

γ' 526—537 = 538—549.

ἐς τὸ πᾶν δέ σοι λέγω, βωμὸν αἴδεσαι δίκας·
μηδέ νιν κέρδος ἰδὼν ἀθέῳ ποδὶ λὰξ ἀτίσῃς· ποινὰ γὰρ ἐπέσται,
κύριον μένει τέλος.
πρὸς τάδε τις τοκέων σέβας εὖ προτίων καὶ ξενοτίμους
δωμάτων ἐπιστροφὰς αἰδόμενός τις ἔστω.

Eumen. α' 916—926 = 938—948.

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν,
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε φρούριον θεῶν νέμει,
ῥυσίβωμον Ἑλλάνων ἄγαλμα δαιμόνων.
ᾇτ' ἐγὼ κατεύχομαι θεσπίσασα πρευμενῶς
5 *ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους*
γαίας ἐξαμβρόξαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

---

sind, mit gehäuften Auflösungen. v. 4 ähnlich wie 526, 2. Wir schreiben *παντολεύκων*, Med. *πανλεύκων*. In der Antistrophe zu lesen: *Ζεὺς γὰρ αἱμοσταγές*.

Eumen. 490. Acht Tetrapodieen, in der Mitte durch eine Hexapodie als Mesodikon getrennt.

Eumen. 508. Durch Interpunction nach v. 3 in zwei Perioden getrennt. Eine Hexapodie bildet das Epodikon der ersten nach drei vorangehenden Tetrapodieen. Die zweite besteht aus vier zu zwei Versen vereinten Tetrapodieen.

´⏕ ⏑ — ⏕ ⏑ — | ´⏕ ⏑ — ⏕ ⏑ ⏒
´⏕ ⏑ — ⏕ ⏑ — ´⏕ ⏑ — ⏑ — —
. . . .

Eumen. I. Stas. α′ 490—498 = 499—507.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´ ⏑ — — ⏑ —
´ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ´ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ — ⏑
´⏕ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

β′ 508—516 = 517—525.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏒
´ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

γ′ 526—537 = 538—549.

´ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏒
—́ ⏑ — —́ ⏕ — ⏕ — ⏕ — ⏕ — — —́ ⏑ ⏑ — —
´ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏕ — ⏕ — ⏕ — ⏕ — —́ ⏕ — —
5 ´ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏕ — ⏑ — —

Eumen. α′ 916—926 = 936—948.

´ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ´ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ — — — — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Eumen. 526. V. 5 gewöhnlich nach der Antistrophe in *ἐπιστροφὰς δωμάτων* verändert. Die Eurhythmie ist unsicher.

Eumen. 916. V. 1 und 2 bilden eine distichische Periode von zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen. In v. 3 und 4 sind vier Tetrapodieen, in v. 5 und 6 zwei Hexapodieen stichisch verbunden. Dazu eine Tetrapodie als Epodikon. Die Dehnung der Längen trifft den Anfang der dritten, das Ende der fünften Reihe, sowie den ganzen sechsten Vers. Die Messung des letzteren wird durch die rhythmische Responsion mit v. 5, sowie durch die analogen Formen von *στρ. β′* gesichert.

β′ 956—967 = 976—987.

ἀνδροκμῆτας δ' ἀώρους ἀπεννέπω τύχας,
νεανίδων τ' ἐπηράτων
ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες,
θεαί τ' ὦ Μοῖραι
5 ματροκασιγνῆται, δαίμονες ὀρθονόμοι,
παντὶ δόμῳ μετάκοινοι, παντὶ χρόνῳ δ' ἐπιβριθεῖς
ἐνδίκοις ὁμιλίαις,
παντᾷ τιμιώταται θεῶν.

–́ ⏑ — — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑
⏑ –́ — — —
5 –́ ⏑⏑ — — — –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

γ′ 996—1002 = 1014—1020.

χαίρετε χαίρετ' ἐν αἰσιμίαισιν πλούτου,
χαίρετ' ἀστικὸς λεώς, ἴκταρ ἥμενοι Διός,
παρθένου φίλας φίλοι σωφρονοῦντες ἐν χρόνῳ.
Παλλάδος δ' ὑπὸ πτεροῖς ὄντας ἅζεται πατήρ.

–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Sept. γ′ 345—356 = 357—368, zweiter Theil.

Nur der zweite Theil der Schlussstrophe ist trochäisch, wie der erste Theil der Anfangsstrophe iambisch.

ἁρπαγαὶ δὲ διαδρομᾶν ὁμαίμονες·
ξυμβολεῖ φέρων φέροντι καὶ κενὸς κενὸν καλεῖ,
ξύννομον θέλων ἔχειν,

–́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —

Eumen. 956. Auf drei Tetrapodieen folgt mit v. 3 eine achtgliedrige palinodische Periode, deren Mittelpunkt durch vier daktylische Tripodieen gebildet wird.

Eumen. 996. Eine daktylische Pentapodie mit auslautendem Spondeus (wahrscheinlich hexapodisch zu messen) bildet das Proodikon, auch durch den Inhalt als solches bezeichnet. Darauf folgen sechs metrisch gleiche Tetrapodieen.

Sept. 345. Drei Tetrapodieen werden mesodisch von zwei Hexapodieen umschlossen. Eine iambische Hexapodie tritt als Epodikon hinzu. Durch

οὔτε μεῖον οὔτ' ἴσον λελιμμένοι.
5 *τί δ' ἐκ τῶνδ' εἰκάσαι λόγος πάρα;*

–́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ –́ — — ∪ — ∪ — ∪ —

Prometh. 415—419 = 420—424.

Κολχίδος τε γᾶς ἔνοικοι
παρθένοι, μάχας ἄτρεστοι,
καὶ Σκύθης ὅμιλος, οἳ γᾶς
ἔσχατον τόπον ἀμφὶ Μαιῶτιν ἔχουσι λίμναν.

–́∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪̄
–́ ∪ — ∪̄ — ∪ — ∪̄
–́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪̄
–́ ∪ — ∪∪ — ∪ — –́ ∪∪ — ∪ — —

Zweiter Abschnitt.

Iamben.

A. Iamben des systaltischen Tropos.

§ 27.

Trimeter.

Der iambische Trimeter zerfällt nach der übereinstimmenden Tradition der Alten, welche Westphal, Fragm. u. Lehrsätze der griech. Rhythm. S. 170—175 aus Stellen des Iuba und Asmonius bei Priscian, des Cäsius Bassus bei Rufin, des Terentianus Maurus und Atilius Fortunatianus eruirt hat, in drei rhythmische Glieder (Dipodieen), von denen ein jedes den stärkeren Ictus nicht auf dem ersten, sondern auf dem zweiten Fusse hat:

∪̄ — ∪ –́ ∪̄ — ∪ –́ ∪̄ — ∪ –́

---

die Unterlassung der Synkope in den trochäischen Reihen, sowie durch den trochäischen Tetrameter v. 2 ist diese Strophe leichter als die übrigen trochäischen Strophen des Aeschylus. *τί δ'* Oberdick (*τί* mit dem Schol. Krit. Stud. p. 84).

Prometh. 415. Auf drei akatalektisch-trochäische Tetrapodieen folgt ein Glykoneus und erster Pherekrateus. Wie überhaupt die metrischen Formen des Prometheus sich von der sonstigen Manier des Aeschylus sehr entfernen, so zeigt auch diese Strophe durch die akatalektischen Formen der Trochäen eine vor allen übrigen trochäischen Strophen des tragischen Tropos eigenthümliche Bildung.

Es ist dies also gerade die umgekehrte Percussion wie diejenige, welche Bentley, Böckh u. A. angenommen haben:

⏑̄ ´— ⏑ — ⏑̄ ´— ⏑ — ⏑̄ ´— ⏑ —

Die drei Dipodieen sind jedoch nicht selbständige Reihen, sondern die Glieder einer einzigen Reihe. Der Trimeter ist ein *πoὺς ὀκτωκαιδεκάσημος ἐν γένει διπλασίῳνι* und, da er die grösste Ausdehnung hat, welche eine Reihe des diplasischen Rhythmengeschlechtes erreichen kann, so ist er der *πoὺς μέγιστος ἰαμβικός*. Als Eine Reihe von achtzehn Chronoi ist der Trimeter einem einzigen Hauptictus unterworfen, neben dem sich zwei Nebenicten von ungleicher Stärke geltend machen, während die Arsen der drei übrigen Füsse geringeres Gewicht haben, also möglicherweise:

⏑̄ — ⏑ ‴— ⏑̄ — ⏑ ″— ⏑̄ — ⏑ ´—

Da die alten Rhythmiker in jeder rhythmischen Reihe einen einzigen Fuss mit Einer Arsis und Einer Thesis sehen, so fassen wir die beiden ersten Dipodieen als Arsis, die letzte als Thesis auf:

⏑̄ — ⏑ ‴— ⏑̄ — ⏑ ″— | ⏑̄ — ⏑ ´—
Arsis | Thesis

Durch die rhythmische Percussion ist die Zulassung der irrationalen Thesis bedingt, in ähnlicher Weise werden auch die Cäsuren des Verses durch sie hervorgerufen. In dem gesungenen und mit Tönen der Instrumentalmusik begleiteten Trimeter wurde jene Percussion streng festgehalten, in dem bloss deklamirten Trimeter trat da, wo die sprachliche Gliederung und der nachdrucksvolle Sinn einzelner Wörter es verlangte, mannichfache Modification ein, ohne dass jedoch das Grundgesetz der Percussion, wo es in Anwendung kommen konnte, vernachlässigt wurde, in dem melodramatisch (*παρακαταλογάδην*) vorgetragenen Trimeter blieb die Instrumentalmusik dem Gesetze streng getreu. Dies hat der iambische Trimeter mit dem daktylischen Hexameter gemeinsam.

Das rhythmische Megethos der Reihe bedingt das **Ethos** des Trimeters. Er ist von allen iambischen und trochäischen Reihen die ausgedehnteste und hat deshalb vor allen übrigen, die schneller und leichter vorüberrauschen, einen würdevollen und schwungvollen Gang voraus. Wir haben schon oben den ethischen Gegensatz hervorgehoben, in welchem er zu den iambischen und trochäischen Tetrametern steht. Es ist nicht die Länge des Verses, die dem Trimeter eine grössere Gravität verleiht, denn

als Verse betrachtet sind die Tetrameter und Systeme viel ausgedehnter, es ist ebenso wenig die Zulassung der irrationalen Thesen oder der Cäsur, die diesen Unterschied hervorbringt, sondern lediglich der Umfang der Reihe: im Trimeter nämlich sind sechs Füsse zu einer rhythmischen Einheit verbunden, während sich in den Tetrametern und Systemen nur vier oder zwei Füsse zu einer Reihe vereinen. Diesem Charakter entsprechend dient er den Iambographen als Maass des ernsten und herben Spottes, während sich in ihren Tetrametern oft ein leichterer Ton spielenden Scherzes ausspricht; er ist ihnen gleichsam eine gewaltige Waffe gegen den Feind, deren Furchtbarkeit sich in den Erzählungen von den Töchtern des Lykambes und von dem Künstler Bupalos ausspricht. Als Organ der skoptischen Poesie wurde der Trimeter das vorwiegende Metrum der Komiker; schon in den ersten Anfängen der dorisch-sicilischen Komödie, den Dichtungen des alten Aristoxenus von Selinus, wurde er gebraucht*) und erlangte bald über die übrigen komischen Maasse, den anapästischen und trochäischen Tetrameter, ein völliges Uebergewicht. Während Epicharm noch den trochäischen Tetrameter vorwalten lässt und sogar ganze Komödieen in Anapästen hält, ist der Trimeter in der attischen Komödie das ausschliessliche Normalmaass des komischen Dialogs geworden, indem die übrigen Metra auf besonders significante Stellen beschränkt werden. Ein ferneres weites Gebiet eröffnete sich dem Trimeter in der attischen Tragödie und dem damit verbundenen Satyrdrama, da der schwungvolle Ernst des Rhythmus auch für den tragischen Dialog ein angemessener Träger war. Auch hier sehen wir ihn anfangs, wie noch in den Persern, dem trochäischen Tetrameter im Gebrauche coordinirt, wofür Aristoteles den richtigen Grund in dem bewegteren Charakter findet, welcher der ältesten Tragödie, die sich noch nicht von dem Wechsel der dionysischen Fest-Stimmungen losgerungen, eigenthümlich war.**) Es ist natür-

*) Nach Epicharm. ap. Hephaest. p. 26: *οἵ τοὺς ἰάμβους καττὸν ἀρχαῖον πρόπον, ὃν πρᾶτος εἰσηγήσαθ' Ὠριστόξενος.*

**) Aristot. poet. 4: *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτι-*

lich, dass sich die Bildung des Trimeters nach den verschiedenen poetischen Gattungen, denen er als Rhythmus dient, in mannichfacher Weise nüancirt, und so unterscheiden bereits die alten Metriker einen iambographischen, tragischen, komischen und satyrdramatischen Trimeter*); doch beziehen sich die Unterschiede keineswegs auf alle Einzelnheiten der metrischen Bildung, sondern treten nur in einigen Punkten, wie in der Auflösung, der Einmischung kyklischer Füsse u. a. hervor. Der dialogische Vortrag (ψιλὴ λέξις) war bereits durch Archilochus angebahnt, der, wie Plutarch berichtet, den Trimeter nicht durchgängig melisch, sondern abwechselnd melodramatisch vortrug, indem er die Verse zur Begleitung der Kithara deklamirte. Dies ist die sogenannte *παρακαταλογή*, deren Erfindung Plutarch de mus. 28 nach alten Quellen dem Archilochus zuschreibt und die er mit den Worten beschreibt: *ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι πατὰ τὴν κροῦσιν***), *τὰ δ' ᾄδεσθαι, Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι, εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς.* Aus dieser Stelle geht zugleich hervor, dass die dialogischen Iamben

---

κῆς ἁρμονίας. Aristot. rhet. 3, 8: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικὸς καὶ ἁρμονίας δεόμενος, ὁ δ' ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες· δεῖ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκστῆσαι· ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος, δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα.* Man darf das, was Aristoteles über die Verwandtschaft des Trimeters mit der gewöhnlichen Rede sagt, nicht so verstehen, als ob der Trimeter ein der Prosa sich annähernder Rhythmus sei. Aristoteles sagt dies von dem Iambus nur im Gegensatze zum daktylischen Hexameter und dem Trochäus.

*) z. B. Mar. Victor. 2527 P. = 81 K.: *Trimetri igitur iambici acatalecti genera sunt quattuor ... quorum prius tragicum, dehinc comicum et iambicum, post satyricum habebitur. Et tragicum quidem, cuius in versu erunt dextri spondei, sinistri iambi, id est disparibus pares subditi. ... Comicum autem, quod anapaestum et tribrachyn praedictis admiscet.. ..... Iambicum autem, quod ex omnibus iambis nullo alio admixto subsistit, quo iambographi maxime gaudent. Superest satyricum, quod inter tragicum et comicum stilum medium est.*

**) Vgl. Plut. de mus. 28: *Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε ... καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν.* Aristot. probl. 19, 6: *διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης, τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.* Auch in den Dithyramb war die melodramatische Parakataloge eingedrungen und eben hierauf bezieht sich der Ausdruck *ἐν ᾠδαῖς*. — Die Anwendung der Parakataloge in melischen Dichtungen wie im Dithyramb machte einen tragischen Eindruck, sie erinnerte an die Tragödie, in deren Dialoge sie häufig vorkam.

der Tragödie wenigstens theilweise melodramatisch vorgetragen wurden, was auch durch Lucian. de saltat. 27 bezeugt wird.*) Dem Charakter der Kömödie hingegen sagte für den Dialog nur die *ψιλὴ λέξις* zu. Die dionysische Ithyphallenpoesie, in der wir, wie oben bemerkt ist, die eigentliche Geburtsstätte des Trimeters zu suchen haben und aus der Archilochus diesen Vers entlehnte, als er ihn aus dem Volksgesange zuerst in die Litteratur einführte, scheint fortwährend nur den eigentlich melischen Vortrag gekannt zu haben, wie aus einem von Semus bei Athen. 14, 622 c mitgetheilten Fragmente hervorgeht:

Σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν
ἁπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει, u. s. w.

Die Cäsuren**) des Trimeters stehen mit dem Rhythmus in Zusammenhang, aber sie dienen nicht dazu, um wie im Tetrameter und den Systemen die rhythmischen Reihen von einander abzusondern, da der Trimeter eine einzige Reihe bildet, sondern sie sollen die rhythmische Percussion der Reihe metrisch hervortreten lassen. Die beiden Hauptcäsuren sind 1) die Penthemimeres nach der Thesis des dritten Fusses, 2) die Hephthemimeres nach der Thesis des vierten Fusses:

⏓ –́ ⏑ –‴ ⏓ | –́ ⏑ | –″ ⏓ –́ ⏑ –́

Penthemimeres Hephthemimeres.***)

---

*) Lucian a. a. O. will die tragische Bühne gegen die Mimen der damaligen Zeit herabsetzen nnd sucht sie lächerlich zu machen; deshalb sagt er von dem tragischen Schauspieler *εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν* (von dem accentreichen melodramatischen Vortrage des Dialogs), *ἐνίοτε καὶ περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα* (einzelne Stellen des iambischen Dialogs werden gesungen) *καὶ τὸ δὴ αἴσχιστον μελῳδῶν τὰς συμφορὰς καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτὸν* (von den eigentlichen scenischen Monodieen, z. B. den Dochmien wie in den gleich darauf genannten Euripideischen Stücken, der Andromache, Hekuba und dem Hercules furens). Mit dieser Stelle sind sämmtliche Formen des Bühnenvortrages bezeichnet; zugleich beweist sie die Unrichtigkeit der bisherigen Annahme, dass die Parakataloge auf die dochmischen Monodieen zu beziehen sei.

**) Ueber Auflösung und Cäsur im Trimeter des Aeschylus siehe die von Johannes Oberdick gefundenen Gesetze zu Aesch. Sept. v. 576 ff. in Ztschr. für österr. Gymnasien 1871 und in desselben kritischen Studien, Münster 1884, S. 32, sodann Ztschr. für österr. Gymn. 1872 und kritische Studien S. 42. Neue Philol. Rundschau 1887 S. 164. — Uebersicht über die Litteratur bei Gleditsch in Iwan Müllers Handbuch S. 543.

***) z. B. Mar. Victor. 2524.

Durch jede dieser Cäsuren wird die dritte Arsis von der benachbarten Arsis abgesondert und erhält hierdurch eine freiere und selbstständigere Stellung, in welcher ihre Bedeutung als Träger eines gewichtigeren Ictus hervortreten kann. Ganz derselbe Fall fand im epischen Hexameter statt. Von den beiden Cäsuren ist die Penthemimeres die häufigere, die Hephthemimeres die seltenere; doch trägt sie im Wechsel mit der Penthemimeres dazu bei, der dialogischen Rede eine grössere Mannichfaltigkeit zu verleihen und das Metrum vor Monotonie zu bewahren. Bisweilen sind auch beide in demselben Verse verbunden, doch ist dies keineswegs die Normalform und der Trimeter unterscheidet sich hierin von dem Hexameter, in welchem sich meist eine Cäsur zugleich im dritten und im vierten Fusse findet.

Eine Cäsur am Ende der ersten Dipodie fällt mit dem Ende des ersten rhythmischen Gliedes zusammen, eine solche Uebereinstimmung von rhythmischen Füssen und Wortfüssen aber würde dem dialogischen Vortrage, der nur durch eine gewisse Freiheit des Metrums vor Monotonie bewahrt bleibt, nicht zusagen*), und deshalb wird jene Cäsur namentlich bei Tragikern und Iambographen nur in beschränktem Umfange zugelassen; gewöhnlich ist sie durch eine zugleich vorkommende Penthemimeres oder Hephthemimeres verdeckt, Prometh. 1: *χθονὸς μὲν ἐς* | *τηλουρὸν* — *ἥ|κομεν πέδον* ‖ 4: *ἅς σοι πατὴρ* | *ἐφεῖτο* —, *τόν|δε πρὸς πέτραις* ‖ 9: *ἁμαρτίας* | *σφὲ* — *δεῖ θεοῖς* | *δοῦναι δίκην* ‖ 13: *ἔχει τέλος* | *δὴ* — *κοὐδὲν ἐμ|ποδὼν ἔτι* ‖ 15: *δῆσαι βίᾳ* | *φάραγγι* — *πρὸς* | *δυσχειμέρῳ*.

Noch mehr wird die Cäsur unmittelbar nach der dritten Arsis (in der Mitte des Verses) vermieden, da hierdurch der Trimeter eine arrhythmische Gliederung erhält**). Kommt zu-

---

*) Mar. Victor. 2524. Bloss in eigentlich melischen Iamben konnten solche Cäsuren erlaubt sein, da hier der monotone Rhythmus durch den Gesang verdeckt wurde, und so konnte Kastorion aus Soli in seinem Gesange auf Pan die stichischen Trimeter durchgängig in jenem Schema bilden, Athen. 10, 455 f.: *Σὲ τὸν βόλοις* | *νιφοκτύποις* | *δυσχείμερον* ‖ *ναίονθ' ἕδος* | *θηρονόμε Πὰν* | *χθόν' Ἀρκάδων* |.

**) Denn ein *ὀκτωκαιδεκάσημον μέγεθος* kann nach den Rhythmikern nicht in zwei gleiche Hälften zerlegt werden, da so eine daktylische Gliederung entstehen würde. Pers. 465: *Ξέρξης δ' ἀνῴμωξεν* — *κακῶν ὁρῶν βάθος* | 509: *Θρῄκην περάσαντες* — *μόλις πολλῷ πόνῳ* | Eur. Suppl. 699: *καὶ συμπατάξαντες* — *μέσον πάντα στρατὸν*, wo nach G. Hermann's Be-

gleich mit ihr die Penthemimeres oder Hephthemimeres oder statt deren die Cäsur am Ende der ersten Dipodie vor, so hat sie natürlich ebenso wenig etwas Auffallendes wie im Hexameter die Cäsur nach dem Ende des dritten Fusses, wenn sich mit dieser zugleich die Hephthemimeres oder die *τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον* verbindet; auch da wird sie durch die Hephthemimeres und Penthemimeres verdeckt, wo diese durch den Sinn des Verses oder durch Interpunction vor ihr zurücktreten. Antig. 307: *εὑρόντες ἐκφανεῖτ' — ἐς — ὀφθαλμοὺς ἐμοὺς* | 555: *σὺ μὲν γὰρ εἵλου — ζῆν —, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν* | Pers. 251: *ὡς ἐν μιᾷ — πληγῇ — κατέφθαρται πολὺς* | Aesch. Supplic. 402: *ἐπήλυδας — τιμῶν, — ἀπώλεσας πόλιν.*

Als seltenere Nebencäsuren sind die Cäsuren nach der Thesis des zweiten und nach der Thesis des fünften Fusses anzusehen. Was die Cäsur im fünften Fusse anlangt, so ist dieselbe nach Oberdicks Beobachtung gestattet, 1) wenn die Thesis des fünften Fusses kurz ist, gleichviel ob das Wort, in das sie fällt, einsilbig oder mehrsilbig ist; 2) wenn die Thesis lang und ein einsilbiges Wort ist; 3) ist aber das Wort mehrsilbig, so haben sich bei langer Schlusssilbe die Tragiker die Cäsur in der Regel nur in folgenden Fällen gestattet: a) wenn die Arsis des fünften Fusses auf eine Enklitika oder *ἄν* mit vorhergehender Elision trifft (Porson); b) wenn die Hauptcäsur in den vierten Fuss fällt (Wecklein); c) bei Eigennamen; d) die Cäsur ist (wie Aeschyl. Suppl. 198 *μετώπων σωφρόνων*) durchweg gestattet, wenn durch den schwereren Gang des Rhythmus irgend ein dichterischer Effekt erzielt werden soll, oder wenn der Gedanke den gewichtigeren Rhythmus verlangt (Hermann epit. d. m. pag. 57). Vgl. J. Oberdick, kritische Studien, I pag. 51. Nur die Komiker lassen dies Gesetz unbeachtet, die Iambographen gestatten sich niemals und die Tragiker nur selten eine Ausnahme. Porson praef. Hecub. XXX. Elmsley Edinb. Rev. 1811, XXXVII p. 74. Hermann elem. p. 113. Der Grund ist eben der, dass in einem Verse wie

Acharn. 57: *τὸν ἄνδρ' ἀπάγοντες, ὅστις ἡμῖν — ἤθελε*

die fünfte Arsis bei der vorhergehenden Cäsur und dem vor dieser stattfindenden Ritardando der langen Thesis einen zu starken Ictus erfordert, so stark, dass diese Percussion der

---

merkung die Arrhythmie absichtlich gewählt ist, um den Inhalt malend hervorzuheben.

rhythmischen Bedeutung der fünften Arsis als zweiter Nebenarsis der Reihe nicht angemessen ist und dadurch das rhythmische Verhältniss gestört wird. In dem Verse

Antig. 499: *τί δῆτα μέλλεις; ὡς ἐμοὶ — τῶν — σῶν λόγων*

tritt die Cäsur wegen des engen Anschlusses des Artikels an die Nomina weniger stark hervor.

Die Verlängerung (Irrationalität) der Thesis kann vor jeder Arsis stattfinden, deren Gewicht eine ganze Dipodie beherrscht; die Stimme ruht beim Vortrage auf der retardirenden Thesis aus, um die nöthige Kraft zur Hervorbringung der darauf folgenden gewichtigen Arsis zu gewinnen. Die so entstehende lange Thesis ist keine zweizeitige Länge, sondern steht zwischen dem einzeitigen und zweizeitigen Chronos in der Mitte, sie bildet mit der darauf folgenden einsilbigen Arsis nach der Terminologie der alten Rhythmiker einen *πούς ὄρθιος*, mit einer darauf folgenden aufgelösten Arsis (— ⏑́⏑) einen *χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής*. Vgl. S. 188. Dem melischen Vortrage des Trimeters bei den Iambographen sagt die retardirende Thesis weniger zu, daher kommt sie hier in jedem Verse gewöhnlich nur einmal vor, in dem Dialoge der Dramatiker wird sie häufiger angewandt, so dass hier Trimeter mit zwei verlängerten Thesen die Normalform sind, während sich rein iambische Verse (mit lauter kurzen Thesen) bei den Dramatikern selten finden*).

Durch die Auflösung der Arsis entsteht ein Tribrachys und bei vorausgehender langen Thesis ein auf der ersten Kürze zu betonender Daktylus (*χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής*). Bei den Iambographen ist sie nur sehr selten zugelassen und in demselben Verse höchstens nur einmal. Bei den Tragikern ist die Auflösung der Arsis an folgende von J. Oberdick aufgefundene Gesetze gebunden:

1) Wenn die Penthemimeres vorausgeht, kann die folgende Arsis immer aufgelöst werden. Es ergeben sich also in diesem Falle folgende beiden Formen des dritten Fusses:

⏑̄ –́ ⏑ ‴ ⏑ | ⏑́⏑ ⏑ ″ ⏑̄ –́ ⏑ –́
⏑̄ –́ ⏑ ‴ — | ⏑́⏑ ⏑ ″ ⏑̄ ´ ⏑ –́

---

*) Mar. Vict. 2526 (Rufin. 2708): *Improbatur . . . apud tragicos versus ex omnibus iambis compositus; nam quo sit amplior et par tragicae dignitati. interponunt frequentius in locis dumtaxat imparibus pedum dactylicorum moras et spondeum.* Terent. Maur. 2228.

Selbstverständlich kann ausserdem der dritte Fuss noch ein Iambus oder ein Spondeus sein.

2) Wenn die Hephthemimeres vorausgeht, kann die folgende Arsis stets aufgelöst werden. Es muss dann der vierte Fuss ein Tribrachys sein:

⏓ — ⏑ –́ ⏓ — ⏓ | ⏑́⏑ ⏓ — ⏑ –́.

Ausserdem kann natürlich der vierte Fuss ein Iambus sein.

3) Ebenfalls gesetzmässig ist die Auflösung der Arsis im ersten Fusse. Ist diese aufgelöst, so bildet der Tribrachys in der älteren Tragödie die Regel; in der späteren Zeit ist auch die Form des Daktylus ohne Anstoss. Aeschylus hat sich denselben nur gestattat, wenn die Verlängerung der Thesis in einem einsilbigen Worte stattfindet, wie *καί* (Choeph. 216), *οὐ* (Agam. 1312).

4) Die Auflösungen im zweiten und fünften Fusse bei vorausgehendem Wortschluss sind bei Aeschylus so selten, dass sie als Ausnahmen bezeichnet werden müssen; in der späteren Zeit, namentlich bei Euripides, ist die Auflösung im zweiten Fusse häufiger, während sie im fünften Fusse fast ganz vermieden wird. Wortschluss muss aber stets vorausgehen. In beiden Fällen ist nur der Tribrachys möglich. (Vgl. J. Oberdick, Zu Aeschylus. Zeitschr. f. ö. G. 1871. Jen. Lit.-Z. 1875 p. 186. Krit. Studien p. 32 ff. N. Phil. Rundsch. 1887 Nr. 11 p. 164 ff.)

Die Zulassung des kyklischen Anapästes*) an Stelle des Iambus findet analog dem kyklischen Daktylus des trochäischen Tetrameters erst bei den Dramatikern statt. Da der Trimeter hier dialogisches Maass ist, so ist der kyklische Fuss häufiger als in den meist melisch vorgetragenen trochäischen Tetrametern. Gänzlich ausgeschlossen ist er bloss von dem letzten Fusse des Trimeters; die Zulassung an den fünf ersten Stellen folgt in den verschiedenen Gattungen des Dramas verschiedenen Gesetzen:

1. Die Tragiker lassen den Anapäst bei Eigennamen an jeder der fünf ersten Stellen zu, z. B. Pers. 327: *Κιλίκων ἔπαρχος, εἷς ἀνὴρ πλεῖστον πόνον*, Oed. Col. 1: *τέκνον τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη, τίνας*, am häufigsten in der ersten, in den vier folgenden Stellen geschieht dies in den älteren Tragödien (vor

*) Auch nach den Metrikern steht der Anapäst wie der Daktylus dem Iambus im Rhythmus gleich. Caes. Bassus ap. Rufin. 2707 P. = 555 K. *Iambicus . . ., cum pedes etiam dactylici generis adsumat, desinit iambicus videri, nisi percussione ita moderaveris, ut cum pedem supplodes, iambum ferias*; *ideoque illa loca percussionis non recipiunt alium quam iambum.* Terent. Maur. 2249.

Ol. 89) nur dann, wenn ein Eigenname sich nicht dem iambischen Maasse fügt, während hier in der späteren Zeit ein jeder anapästische oder anapästisch anlautende Eigenname zugelassen wird, Helen. 88: *Τελαμὼν, Σαλαμὶς δὲ πατρὶς ἡ θρέψασά με*, Philoct. 794: *Ἀγάμεμνον, ὦ Μενέλαε, πῶς ἂν ἀντ' ἐμοῦ*. Ein Wort, welches kein Eigenname ist, kann als Anapäst nur im ersten Fusse des Trimeters stehen, wobei indess die ältere Tragödie noch bestimmte Schranken einhält. Der anlautende Anapäst besteht hier nämlich stets aus einem einzigen Worte, welches seiner natürlichen Prosodie nach ein Anapäst ist oder anapästisch beginnt, Prometh. 366: *κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἥμενος μυδροκτυπεῖ*, 368: *ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις*, 6: *ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις*, 353: *ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον*. Erst die spätere Tragödie lässt den anlautenden Anapäst, der hier überhaupt häufiger vorkommt als in der älteren, auch aus zwei Wörtern (Artikel und Nomen, Präposition und Casus) oder aus einem Worte bestehen, das seiner natürlichen Prosodie nach ein Tribrachys ist und erst durch Position zum Anapäst wird, Philoct. 795: *τὸν ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον*, Alcest. 375: *ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου*, Herc. fur. 940: *ἐπὶ τοῖσι νῦν θανοῦσιν ἀγνιῶ χέρας*, — Trach. 762: *ἑκατὸν προσῆγε συμμιγῆ βοσκήματα*, Oed. C. 481: *ὕδατος, μελίσσης· μηδὲ προσφέρειν μέθυ*, 1160: *ποδαπόν; τί προσχρῄζοντα τῷ θακήματι* u. v. a. bei Euripides. Doch kommen auch schon bei Aeschylus (ausser einem solchen Anapäst in einem Eigennamen Pers. 323 *Θάρυβίς τε*) zwei Anapäste mit einer solchen positionslangen Arsis vor, Pers. 343: *ἑκατὸν δὶς ἦσαν ἑπτά θ'· ὧδ' ἔχει λόγος* u. Agam. 509: *ὕπατός τε χώρας Ζεὺς, ὁ Πύθιός τ' ἄναξ*. Ferner sind componirte und augmentirte Verba von dem anlautenden Anapäste bis auf wenige Beispiele ausgeschlossen, Prometh. 849: *ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χειρὶ καὶ θιγὼν μόνον*, Philoct. 544: *ἐκέλευσ' ἐμοί σε ποῦ κυρῶν εἴης φράσαι*, Iphig. Aul. 49: *ἐγένοντο Λήδᾳ*, Herc. fur. 458: *ἔτεκον μὲν ὑμᾶς*.

2. Die Komödie, sowohl die sicilische wie die attische, verstattet die Zulassung des kyklischen Anapästes an jeder der fünf ersten Stellen ohne Einschränkung, gleichviel, ob derselbe ein Eigenname ist oder nicht, ja die Anapäste sind hier im Ganzen häufiger als die Iamben und Spondeen mit aufgelöster Arsis, und Trimeter mit zwei und mehreren Anapästen sind ganz normal, Ran. 1203: *καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον*, Aves 108:

ποδαπῶ τὸ γένος δ'; E. ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί, Pherekrat. Metall. 1, 9: *παρὰ τοῖς ποταμοῖς σίζοντ' ἐκέχυντ' ἀντ' ὀστράκων*, Vesp. 979: *κατάβα, κατάβα, κατάβα, κατάβα, καταβήσομαι*. Innerhalb des Anapästes kann ein Wortende stattfinden, z. B.:

Av. 1022: *ἐπίσ κοπος — ἥ|κω δεῦρο τῷ κυάμῳ λαχών.*
Ran. 164: *καὶ χαῖρε πόλλ', ὠδελφέ. Δ. νὴ Δία — καὶ | σύ γε.*
Ach. 165: *οὐ καταβαλεῖτε τὰ | σκόροδ'; — Θ. ὦ | μοχθηρὲ σύ.*
Ach. 178: *τί δ' ἔσ|τιν; — Α. ἐγὼ | μὲν δεῦρό σοι σπονδὰς φέρων.*

Doch wird es vermieden, die *τομὴ ἑφθημιμερὴς*, wenn keine andere Hauptcäsur vorhanden ist, in einen Anapäst fallen zu lassen, wie Vesp. 1369:

τῶν ξυμποτῶν κλέψαντα; — Φ. ποίαν αὐλητρίδα;
⏑̄ — ⏑ ⏑́ ⏑̄ — ⏑ | ⏑ ⏑́ ⏑̄ — ⏑ ⏑́

Tritt dabei die Penthemimeres nachdrücklich hervor, so ist jene Trennung des Anapästes weniger auffallend, Av. 442: *ὁ μαχαιροποιός, μήτε δάκνειν τούτους ἐμέ*, Ran. 652: *ἄνθρωπος ἱερός. δεῦρο πάλιν βαδιστέον.* 658: *τί τὸ πρᾶγμα τουτί; δεῦρο πάλιν βαδιστέον*, Lysistr. 768: *μὴ στασιάσωμεν· ἔστι δ' ὁ χρησμὸς οὑτοσί.* Ebenso, wenn die getrennten Wörter der Anapäste Präposition und Casus, oder Artikel und Nomen sind, Acharn. 497: *εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν*, Eccles. 104: *νυνὶ δ', ὁρᾶς, πράττει τὰ μέγιστ' ἐν τῇ πόλει*, oder wenn sie sonst dem Sinne nach sich eng aneinander schliessen, dabei Penthemimeres und eine Interpunction am Ende der Anapäste stattfindet, Thesmoph. 609: *ἔχουσα; τίτθη νὴ Δί' ἐμή. διοίχομαι*, Nub. 70: *ὥσπερ Μεγακλέης ξυστίδ' ἔχων· ἐγὼ δ' ἔφην.* — Die Freiheit in der Zulassung der Anapäste an allen 5 Stellen des Verses theilt mit der Komödie das Satyrdrama in dem Dialog der komischen Rollen wie der Satyrn, des Silen und Cyclops, während die tragischen Personen des Satyrdramas sich den Normen der Tragödie anschliessen; doch ist dort der Anapäst im Ganzen seltener als in der Komödie. Aeschyl. Prometh. Pyrkaeus fr. 218: *λινᾶ δέ, πίσσα κὠμολίνου μακροὶ τόνοι*, Cyclops 154: *εἶδες γὰρ αὐτήν; Σ. οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ὀσφραίνομαι.* 231: *οὐκ ἦσαν ὄντα θεόν με καὶ θεῶν ἄπο.* 234: *τούς τ' ἄρνας ἐξεφοροῦντο· δήσαντες δὲ σέ.*

Die Komödie*) unterscheidet sich von der Tragödie nicht bloss durch die uneingeschränkte Zulassung der Anapäste, sondern auch durch die Freiheit, Anapäste mit aufgelöster

*) Curtius Bernhardi de incisionibus anapaesti in trimetro comico Graecorum. Dissert. Lips. 1871.

Arsis, oder, was dasselbe ist, anapästische Proceleusmatici ⏑ ⏑ ⏖́ zu gebrauchen, wenn gleich die Beispiele hierfür im Ganzen nur sehr spärlich sind. Dem anapästischen Proceleusmaticus steht die Zulassung des Anapästes nach einer aufgelösten Arsis analog ⏒ ⏖́ ⏖ –́, die in der Tragödie ebenfalls nicht vorkommt. In den meisten hierher gehörigen Trimetern lässt es das metrische Schema unentschieden, ob wir in ihnen einen aufgelösten Anapäst oder einen Anapäst mit vorausgehenden aufgelösten Iamben anzunehmen haben, z. B.:

aufgelöster Anapäst ⏒ — ⏑ –́ ⏑⏑ ⏖́ ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́

aufgelöst. Iamb. u. Anapäst ⏒ — ⏑ –́ ⏑ ⏖́ ⏖ –́ ⏒ — ⏑ –́

Nach der Ueberlieferung der alten Rhythmiker ist aber von diesen beiden Auffassungen die zweite schwer zu rechtfertigen, wie sich alsbald ergibt, wenn wir mit G. Hermann die anlautende Thesis des Verses von der folgenden Arsis absondern*):

I. ⏒ | — ⏑ | — ⏖ | ⏖ ⏑ | — ⏒ | — ⏑ | —
II. ⏒ | — ⏑ | — ⏑ | ⏖ ⏖ | — ⏒ | — ⏑ | —

Der in I. erscheinende kyklische Daktylus nämlich fügt sich bei seiner irrationalen Thesis leicht dem dreizeitigen Maasse, nicht aber der Proceleusmaticus in II. Denn wenn wir die vier Kürzen des letzteren auf den Umfang von 3 Moren zurückführen wollen, so müssen wir zwei von diesen Kürzen einem Chronos protos gleichsetzen, was der ausdrücklichen Lehre der alten Rhythmiker, dass der Chronos protos nicht in kleinere Zeiteinheiten zerfallen kann, widerspricht. Dennoch aber lässt sich die unter II. gegebene Messung nicht überall abweisen und wir müssen es dahingestellt lassen, wie sich die hierher gehörenden Trimeter den Forderungen der alten rhythmischen Theorie, die offenbar nicht erst von Aristoxenus herrührt, gefügt haben

---

*) Hermann drückt dies so aus: der Proceleusmaticus statt des Iambus stört den Rhythmus nicht, statt des Trochäus stört er ihn. — Die Absonderung der Anakrusis ist nur etwas formelles, nur eine Auffassungsweise des Rhythmus, auf den materiellen Bestand des Rhythmus hat sie keinen Einfluss. Man darf nicht glauben, dass man die Absonderung der Anakrusis auch im Vortrage hervortreten lassen dürfte, etwa durch eine kleine Pause; dies ist den Bestimmungen der alten Rhythmiker zuwider, nach welchen die Uebergänge von einer Silbe oder Reihe zur andern (*κινήσεις*) *ἄγνωστοι* sind *διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων*. Aristox. ap. Psellum fr. 3. Bacchius introd. p. 9.

mögen. — Die sämmtlichen durch aufgelöste Anapäste und durch Verbindung einer aufgelösten Arsis mit folgendem Anapäst entstehenden Versschemata sind:

		I. Aufgelöster Anapäst (anapästischer Proceleusm.)		II. Aufgelöste Arsis mit folgendem Anapäst.
1	a.	⏑⏑⏖ ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́ ⏓ – ⏑ –́	=	⏑ ⏖ ⏑ ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́
	b.			– ⏖ ⏑ ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́
2	a.	⏒ – ⏑ ⏑ ⏖́ ⏑ – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́	=	⏒ – ⏑ ⏖́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́
	b.	⏒ – ⏑ ⏑ ⏖́ – – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́		
3	a.	⏒ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏓ – ⏑ –́	=	⏒ – ⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́
	b.			⏒ – ⏑ –́ – ⏖ ⏑ ⏑ –́ ⏓ – ⏑ –́
4	a.	⏒ – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ ⏑ ⏖́ ⏑ – ⏑ –́	=	⏒ – ⏑ –́ ⏓ – ⏑ ⏖́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́
	b.	⏒ – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ ⏑ ⏖́ – – ⏑ –́		

Die mit a bezeichneten Verse gestatten beide Auffassungen, die mit b bezeichneten, bei weitem die seltensten, lassen immer nur eine der beiden in Rede stehenden Messungen zu. Folgendes sind die sichersten Beispiele; wir geben zugleich die Aenderungen an, die man versucht hat, um sowohl den aufgelösten Anapäst wie die Verbindung der aufgelösten Arsis mit folgendem Anapäst zu entfernen:

1 a. Lysistr. 1148: *ἀδικίομες, ἀλλ' ὁ πρωκτὸς ἄφατος ὡς καλός.* ‖ Thesmoph. 285: *τὸ πόπανον ὅπως λαβοῦσα θύσω ταῖν θεαῖν* (*πόπανον. τὰ πόπαν'. τὸ πόπανον ὡς*). ‖ Av. 1283: *σκυτάλι' ἐφόρουν. νυνὶ δ' ὑποστρέψαντες αὖ* (*σκυτάλι ἐφ. νῦν δ'. σκυτάλιά τ' ἐφ. νῦν δ'*). ‖ Nub. 845: *πότερα παρανοίας αὐτὸν εἰσαγαγὼν ἕλω* (*πότερον*, codd. *πότερ' ἂν*). ‖ Nicom. Eileith. v. 9: *πότερον ἀποδοῦναι σκευάσαντα μουσικῶς* (*πότερ'*). ‖ Damox. Syntroph. 59: *ἐνίοτε δ' ἀφεστὼς παρακελεύομαι, πόθεν* (*ἐνίοτ'. ἔσθ' ὅτε δ'. ἔνια δ'*). ‖ Menand. inc. 54: *τὰ δὲ μετὰ γυναικὸς εἰσιόντ' εἰς οἰκίαν* (*τὰ μετὰ γυναικὸς δ'*). ‖ — 1 b: Damox. Athen. 3, 112 c: *ἠλίβατον ἐν ἀνθρώποισιν ἀλλοιώματα* (*ἠλ. ἀνθρ. ἠλίβατ' ἐν ἀνθρ.*) ‖ Machon. Athen. 8, 346 b: *εἴσαγε διὰ πασῶν Νικολᾴδας Μυκονίας.*

2 a. Ach. 928: *ὥσπερ κέραμον. ἵνα μὴ καταγῇ φορούμενος.* ‖ Nub. 663: *ἀλεκτρυόνα κατὰ ταὐτὸ καὶ τὸν ἄρρενα.* Av. 108: *ποδαπὼ τὸ γένος* (*δ'*); *E. ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί.* ‖ Eccles. 315: *καὶ θοἰμάτιον· ὅτε δὴ δ' ἐκεῖνο ψηλαφῶν.* Die stete Cäsur nach der dritten, auf die erste Länge folgenden Kürze weist darauf hin, dass hier die Messung II. stattfindet, obwohl das blosse metrische Schema auch die Messung I. verstattet. — 2 b. Ach. 78:

τοὺς πλεῖστα δυναμένους καταφαγεῖν τε καὶ πιεῖν (*δυνατούς. φαγεῖν*). ‖ Ran. 76: *οὐχὶ Σοφοκλέα πρότερον ὄντ' Εὐριπίδου* (*οὐ Σ.*) Equit. 7: *αὐταῖσ(ι) διαβολαῖς. Δ. ὦ κακόδαιμον, πῶς ἔχεις.*

3 a. Plato fr. inc. 6: *οὗτος τίς εἶ; λέγε ταχύ· τί σιγᾷς; οὐκ ἐρεῖς* (*ταχὺ σιγᾷς*). | Nicostr. Kaine 1, 2: *λευκός· τὸ γὰρ πάχος ὑπερέκυπτε τοῦ κακοῦ* (*τὸ πάχος. τὸ δὲ πάχος*). ‖ — 3 b. Ach. 733: *ἀκούετον δή, ποτέχετ' ἐμὶν τὰν γαστέρα* (*ἀκούετε δή. ποτέχετον τάν. πότσχετ' ἐμίν*).

4 a. Plut. 1011: *νηττάριον ἂν καὶ φάβιον ὑπεκορίζετο.* Vesp. 1169: *ὡδὶ προβάς· τρυφερόν τι διασαλακώνισον* (*διασακώνισον. διασαικώνισον. διαλακώνισον*). | Eupol. Pol. 31: *ἐμοὶ γὰρ οὐκ ἔστ' οὐδὲ λάσαν(ον) ὅπου χέσω.* | — 4 b. Eupol. Athen. 12, 623 e: *καὶ μουσικὴ πρᾶγμ' ἐστὶ βαθύ τι καὶ καμπύλον* (*βαθὺ καί*). Acharn. 437: *Εὐριπίδη, 'πειδήπερ ἐχαρίσω μοι ταδί* (*ἐχαρ. ταδί*). Alexis Strat. Athen. 223 e: *ἀπόλαβε. B. τουτὶ δ' ἔστι τί; A. ὃ παρ' ὑμῶν ἐγώ* (*τί δὲ τοῦτ' ἐστίν*)*).

Trimeter Skazon. Wie aus dem trochäischen Tetrameter, so bildete die Poesie der Iambographen auch aus dem Trimeter durch regelmässige Verlängerung der letzten Thesis eine Nebenform, die recht eigentlich der rhythmische oder vielmehr arrhythmische (vgl. S. 190) Ausdruck jener poetischen Gattung war. Dies ist der Trimeter *σκάζων, χωλός, claudus*, dem gegenüber der normal gebildete (bezw. der aus lauter reinen Füssen bestehende) Trimeter *ὀρθός, rectus, integer* genannt wird**):

⏑̄ — ⏑ —́ ⏑̄ — ⏑ —́ ⏑̄ — ⏑ ⏓
⏑̄ — ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑̄ — — ⏓

Es findet am Schlusse keine Synkope statt, durch welche der Vers zu einem hyperkatalektischen Trimeter, d. h. zu einem das höchste Maass der einheitlichen Reihe im diplasischen Rhythmengeschlechte überschreitenden katalektischen Heptameter werden würde, auch keine Umsetzung des letzten Iambus zum Trochäus,

---

*) Ueber den iambischen Trimeter der nachklassischen und byzantinischen Zeit s. Studemund Index lect. Vratisl. Sommer 1887 und die daselbst citirte Litteratur. C. Fr. Müller Ignatii Diaconi tetrasticha iambica u. s. w. Kiliae 1886. S. 3, Anm. 4.

**) Hephaest. 18. Schol. Heph. B p. 151. Tricha 260. Mar. Victor. 2526 f., 2574 f. Terent. Maur. 2372. Plotius 2643. Caes. Bass. 257 f. K. Atil. Fort. 287 K. Rufin. 2712. Tzetz. Cram. An. Ox. 3 p. 310.

den wir mit Rücksicht auf die dipodischen Haupticten und Nebenicten so bezeichnen könnten:

⏓ –́ ⏑ –̋, ⏓ –́ ⏑ –̋, ⏓ –́ –̋ ⏓,

sodass die letzte Dipodie die Form eines Antispasten hätte, denn die letzte Silbe ist schon in der klassischen Zeit meist eine Länge, die Grundform des letzten Fusses also ein Spondeus, nicht Trochäus, wie schon die alten Metriker bemerken, sondern es hat eine anomale Verlängerung der letzten Thesis stattgefunden, durch welche das Gesetz, dass der Spondeus nur am Anfange der Dipodie zugelassen wird, absichtlich verletzt wird. Der Gang des Verses wird gegen Ende gehemmt, er wird schlendernd und schleppend als Abbild des menschlichen Lebens mit seinen Schwächen und Schattenseiten, die in jenen Versen verspottet werden. Dass die Alten den Choliambus so aufgefasst haben, beweist die Tradition Plot. Sacerd. 519 K.: *Hipponactium trimetrum clodum percutitur sicut iambicum trimetrum Archilochium, comicum vel tragicum,* demnach:

⏑ –́ ⏑ –̋, ⏑ –́ ⏑ –̋, ⏑ ´ — ⏑̋

Es spricht sich in dem Choliambus der klassischen Zeit in Verbindung mit dem skoptischen Inhalte spöttisch-blasirte Nonchalance in einherschlenderndem Gange aus, in der nachklassischen mit anderem als skoptischem Inhalte wird er zu einem lässig-bequemen Bummelvers für leichte Poesie, der aber mit Feinheit und Eleganz gehandhabt wird, etwa wie die für die alexandrinische Zeit charakteristischen Sotadeen oder die blasirten Salonhexameter des Horaz mit ihrem pikanten Widerstreite von Versbau und Satzbau. Die Bildung der fünf ersten Füsse des Choliamb entspricht in der klassischen Zeit dem Trimeter ὀρθὸς der Iambographen nicht allein im Gebrauche der Cäsuren, sondern, soweit wir nach den kargen Fragmenten urtheilen können, auch im Gebrauche der secundären Füsse. Als Erfinder wird auch hier wie für den Tetrameter skazon Hipponax oder Ananias genannt (daher *trimeter Hipponacteus, metrum Ananium*); Provenienz aus dem Volksleben ist nicht anzunehmen. Ob schon Simonides von Amorgos darin gedichtet, muss zweifelhaft bleiben, da der einzige Simonideische Vers dieser Art fr. 18: **καὶ σαῦλα βαίνων, ἵππος ὡς κορωνίτης** durch die Veränderung **κορωνίης** oder **κορωνίδης** leicht zu einem Trimeter orthos hergestellt werden kann*). In die Komödie hat

---

*) Emendationen von Welcker, W. Dindorf, Bergk.

sich dies Metrum keinen Eingang verschafft, denn die zwei Skazontes des Eupolis ap. Priscian. 1328 = 427 H.: *ἀνόσια πάσχω ταῦτα καὶ μὰ τὰς Νύμφας,* | *πολλοῦ μὲν οὖν δίκαια ναὶ μὰ τὰς κράμβας* stehen vereinzelt. Dagegen wurde es als ein der prosaischen Rede sich annäherndes Maass seit der alexandrinischen Zeit eine beliebte Form der didaktischen Poesie, besonders der Fabeldichtung bei Herodas, Aeschrion, Kallimachus, Apollonius Rhodius, Phönix von Kolophon und Babrius. S. am Schlusse: Zweiter Excurs: Ueber den Bau des griechischen Choliambus, insbesondere über den des babrianischen Mythiambus von Max Ficus.

Der katalektische Trimeter entsteht aus dem akatalektischen durch Synkope der letzten Thesis:

⏒ ‒ ⏑ ‒́ ⏒ ‒ ⏑ ‒́ ⏒ ‒ ⏑ ⏓́
⏒ ‒ ⏑ ‒́ ⏒ ‒ ⏑ ‒́ ⏑ ⊔ ⏓

Wir finden ihn bereits bei Archilochus (daher *Archilochium iambicon curtum* Caes. Bass. 270, 25 K., *hendecasyllabum Archilochium* Atil. Fort. p. 299 K., *colobus Archilochius* Diomed. 507. vgl. Mar. Victor. 2574. 2589. Bei Prissian Part. p. 460, 10 H. heisst dies Metrum *senarium iambicum colobon;* vgl. auch Terent. Maur. 2429 ff.), der ihn mit einem vorausgehenden daktylo-trochäischen Verse (dem sog. *ἑξάμετρον περιττοσυλλαβὲς*) distichisch verband, fr. 101. Stichisch scheint ihn Alkman gebraucht zu haben, fr. 74 B:

κλῖναι μὲν ἑπτὰ καὶ τόσαι τράπεσδαι
μακωνίδων ἄρτων ἐπιστέφοισαι
λίνῳ τε σασάμῳ τε κὴν πελίχναις
πέδεσσι χρυσοκόλλα . . . .

Ein Beispiel stichischer Composition aus späterer Zeit bei Phaläkus Anthol. Pal. 13, 5. Auch bei den lesbischen Erotikern kam er vor, bei Alcäus mit einem vorausgehenden trochäischen katalektischen Dimeter verbunden, wie Horat. 2, 18, vgl. Atil. Fortun. 2704 (dahin Alc. fr. 102: *ἔγω μὲν κ' οὐ δέω ταῦτα μαρτυρεῦντας*); der Sappho scheint das von Hephaest. p. 14 angeführte Beispiel *χαίροισα νύμφα, χαιρέτω δ' ὁ γάμβρος* anzugehören, fr.* 103. Der Name *Hipponacteum* Serv. 1818 weist auf den Gebrauch bei Hipponax, von dem er vielleicht mit einem vorausgehenden iambischen Tetrameter wie bei Asklepiades Anthol. Pal. 13, 23. Brunck Anal. 1, 219 verbunden war.

§ 28.

Iambischer Dimeter und Tetrameter.

Neben dem Trimeter ist bloss dem Dimeter und dem daraus hervorgehenden Tetrameter ein stichischer Gebrauch zu Theil

geworden. Der **akatalektische Dimeter** lässt sich bei Archilochus bloss in distichischen Strophen nachweisen, in denen er zu einem vorausgehenden iambischen Trimeter epodisch hinzutritt, vgl. § 35; in stichischer Composition wandten ihn Alkman, Alcäus und Anakreon an, Alcm. fr. 76: *ὥρας δ' ἔσηκε τρεῖς, θέρος | καὶ χεῖμα κὠπώραν τρίταν, | καὶ τέτρατον τὸ ϝῆρ, ὅκα | σάλλει μὲν, ἐσθίειν δ' ἄδαν | οὐκ ἔστιν . . .* ‖ Alcaeus fr. 56: *δέξαι με κωμάζοντα, δέ|ξαι λίσσομαί σε, λίσσομαι.* ‖ Anacr. fr. 89 und 86: *καὶ θάλαμος, ἐν τῷ κεῖνος οὐκ | ἔγημεν, ἀλλ' ἐγήματο,* fr. 90: *μήδ' ὥστε λῦμα πόντιον | λάλαζε, τῇ πολυκρότῃ | σὺν Γαστροδώρῃ καταχύδην | πίνουσα τὴν ἐπίστιον.* ‖ Vgl. Hephaest. p. 17: *ἀκατάληκτα μὲν δίμετρα, οἷα τὰ Ἀνακρεόντεια ὅλα ᾄσματα γέγραπται*).* Doch kann es fraglich erscheinen, in wie weit die Dimeter selbständige Verse bildeten, oder zu **akatalektischen Tetrametern** vereint waren. Das letztere haben wir wegen der fehlenden Cäsur für das Beispiel des Alcäus anzunehmen, wie denn auch Hephaest. p. 8 diesen Vers einen Tetrameter nennt. Ebenso Alkm. 10: *καὶ κῆνος ἐν σάλεσσι πολ|λοῖς ἥμενος μάκαρς ἀνήρ.* Vielleicht waren auch bei Anakreon je zwei Dimeter zu einem Tetrameter vereint, vgl. Servius p. 1818: *Anacreontium constat tetrametro acatalecto.*

Der **katalektische Dimeter** ist durch Synkope der letzten Thesis aus dem akatalektischen hervorgegangen (S. 179) und kommt mit diesem im Rhythmus vollkommen überein:

⏓ — ◡ —́ ⏓ — ◡ —́
⏓ — ◡ — ◡ — ⏓

Die dritte Thesis lässt nach dem S. 179 dargelegten Gesetze keine Mittelzeitigkeit zu. Es ist kein Grund vorhanden, den stichischen Gebrauch dieser Reihe der früheren Zeit abzusprechen, denn sie nimmt im iambischen Rhythmus dieselbe Stelle ein, wie im anapästischen der Parömiacus, und liegt in derselben Weise dem katalektisch-iambischen Tetrameter wie der Parömiacus dem anapästischen Tetrameter zu Grunde; auch das Vorkommen in Volksliedern weist auf hohes Alter, vgl. das Tanzlied der Bottiäischen Jungfrauen bei Plutarch. quaest. graec. c. 35: *ἴωμεν εἰς Ἀθήνας* (Bergk, fr. 23). Nach Hephaestion p. 18 scheint der katalektische Dimeter von Anakreon stichisch gebraucht zu sein:

---

*) In wie weit bei Anakreon auch eine zweisilbige Anakrusis (anlautender Anapäst) zugelassen wurde, lässt sich aus fr. 91: *διὰ δηὖτε Καρικευργέος | ὀχάνοιο χεῖρα τιθέμεναι* nicht bestimmen.

ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
*πάρεστι γὰρ, μαχέσθω**).

In der nachklassischen Zeit wird er gleich den anakreonteischen Anaklomenoi ein häufiges Maass (*ἡμίαμβον* genannt Trich. 259), zuerst bei Herodas (Hypn. fr. 10), dann bei den Dichtern der Anakreontea, Pseudo-Theocr. 30 und anderen Byzantinern wie Gregor. Naz. p. 182, Paulus Silent. (Anal. Br. 3 p. 94), wobei die Reinheit des Metrums namentlich durch lange Thesen im Inlaut des Verses nicht selten gestört wird. S. Excurs III.

Der katalektische Tetrameter, die Verbindung des akatalektischen und katalektischen Dimeters zu einem einheitlichen Verse, nimmt unter den Rhythmen des diplasischen Geschlechtes dieselbe Stelle ein wie unter den vierzeitigen Rhythmen der anapästische Tetrameter, mit dem er im Bau wie im Gebrauche eine durchgreifende Analogie zeigt. Der anapästische Tetrameter ist Marschvers, der iambische Tetrameter ein Tanzvers, der sich bei seinem raschen, springenden Rhythmus besonders für die launig bewegten Weisen einer volksthümlichen Orchestik eignete**). So in dem Blumentanze (Bergk 19) nach Athen. 14, 629 e: *ἦν δὲ καὶ παρὰ τοῖς ἰδιώταις ἡ καλουμένη ἄνθεμα· ταύτην δὲ ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες·*

Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Unter den Lyrikern lässt sich der Tetrameter zuerst bei Hipponax nachweisen (daher *Hipponacteus* genannt Caes. Bass. p. 263, 17 K., Schol. Arist. Plut. 253), fr. 90:

εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρεινα;

wahrscheinlich hatte ihn Hipponax aus dem Volksgesange entlehnt, wo er seit alter Zeit namentlich bei demetreischen und dionysischen Festen üblich gewesen sein mag**). Aus der Lyrik ging er in die Komödie über (daher *Aristophanium* genannt Servius 1818), die ihn stichisch sowohl in melischen wie in dia-

*) Anders Bergk Anakreon p. 54.

**) Aus dem volksthümlichen Gebrauche des Tetrameters hat sich später der politische Vers der Byzantiner entwickelt, der sich sicherlich nicht aus der Litteratur herausgebildet hat.

***) Nach Plotius 2645 wurde auch der iambische Tetrameter in der Form des Skazon gebildet: *tetrametrum clodum brachycatalectum, quod et episcazon trimetrum nuncupatur, fit hoc modo* . . .: *Ἑρμῆ μάκαρ, καθ' ὕπνον* ⟨— ∪⟩ *οἶδας ἐγρήσσειν*, s. Hippon. fr. 89.

logischen Parthieen gebrauchte*). Die doppelte Anwendung als melisches und dialogisches Metrum bildet einen wesentlichen Unterschied für den metrischen Bau des komischen Tetrameters. Als melisches Maass hat er in der Parodos und der Exodos des Stückes seine Stelle, stets mit lebhafter Orchestik oder launiger Mimetik verbunden und im schroffen Gegensatze zu den ernsten anapästischen Systemen, deren sich die tragische Parodos und Exodos bedient. So kommt er in dem jubelnden Schlussgesange der Acharner vor 1226 ff. mit akatalektischem Dimeter an vorletzter Stelle; in der Parodos wird er von dem Chorführer entweder vor oder zwischen den Strophen des Chores vorgetragen, Vesp. 230, Ecclesiaz. Parod. 285, Eccles. Epipar. 479, Plut. 253. Als dialogisches Metrum ist der Tetrameter den antithetisch gegliederten trichotomischen Syntagmata eigenthümlich (s. § 13), jenen significanten Parthieen der komischen Epeisodien, in denen auf eine Chorstrophe iambische oder anapästische Tetrameter mit einem in dem gleichen Rhythmus gehaltenen Systeme folgen. Iambische Tetrameter finden sich hier Equit. erstes Epeisodion 333—366 und 407—440, wo auf das zweite System noch 4 Tetrameter folgen 457—460, Equit. zweites Epeisodion 841—910, Nub. zweites Epeisod. 1034—1084, Nub. Exodos 1351—1386 und 1399—1446, Ran. drittes Epeisodion 905—981. Bloss Thesmophor. 531—573 fehlt das System und die antithetische Parthie. Ueberall ist hier die Eigenthümlichkeit gewahrt, dass die beiden ersten Tetrameter dieser Parthieen, die unmittelbar auf die Strophe folgen, von dem Chorführer gesprochen werden. In dem trichotomischen Syntagma der Lysistr. erstes Epeisod. (mit anapästischen Tetrametern und Systemen) gehen der Strophe und Antistrophe iambische Tetrameter voraus 467—476 und 539. 540, die wahrscheinlich wie die Strophen melisch vorgetragen sind.

Der iambische Tetrameter hat bei der geringeren Ausdehnung der rhythmischen Reihen grössere Leichtigkeit und Beweglichkeit, als dass er für das Pathos der Tragödie geeignet wäre; überall drückt er sprudelnde Laune und erregte Hast aus, er ist keck, behende und leichtfertig, aber ohne Ernst und Würde. Deshalb stellt ihn Aristophanes gerade an den bedeutsamsten Stellen dem ernsten und gemessenen anapästischen Tetra-

*) Beispiele des iambischen Tetrameters in der mittleren Komödie: Antiphan. Aleiptria fr., inc. fr. 13. Anaxandr. Odyss. fr. Anaxil. fr. inc. 7.

meter gegenüber, neben welchem sich sein ethischer Charakter am augenfälligsten darlegt. So vertheidigt in den Wolken der Dikaios, der an der alten Zucht und Sitte festhält, seine gute Sache in anapästischen Tetrametern, während der zungenfertige Adikos seine laxen Grundsätze mit beredter Sophistik in iambischen Tetrametern vorträgt; in den Fröschen lässt Aristophanes den Aeschylus in anapästischen, den Euripides in iambischen Tetrametern reden.

Die beiden Reihen sind wie im trochäischen und anapästischen Tetrameter durch eine Cäsur am Ende des vierten Fusses von einander gesondert:

Acharn. 1226: *Λ. λόγχη τις ἐμπέπηγέ μοι | δι' ὀστέων ὀδυρτά.*
Δ. ὁρᾶτε τουτονὶ κενόν. | τήνελλα καλλίνικος.
Χ. τήνελλα δῆτ', εἴπερ καλεῖς γ', | ὦ πρέσβυ, καλλίνικος.

Doch vernachlässigte die Komödie diese Cäsur nicht minder oft als im trochäischen Tetrameter. Besonders geschieht dies in den dialogischen Parthieen; daher entbehrt in den Wolken, Thesmophoriazusen und Fröschen, wo die Tetrameter sämmtlich dialogisch sind, fast der sechste Vers der Cäsur, während die Tetrameter in den Ekklesiazusen, Lysistrata und Plutus, wo sie sämmtlich melisch vorgetragen werden, einen strengeren Bau zeigen.

Der Gebrauch der langen (irrationalen) Thesis richtet sich nach dem oben aufgestellten Gesetze. Sie ist aber in der zweiten Reihe ausgeschlossen von der dritten Thesis, wohl weil die dritte Arsis ein Chronos trisemos ist; dagegen wird sie ohne weiteres zugelassen vor der ersten, dritten u. fünften Arsis des ganzen Verses und ist hier ebenso beliebt wie in den iamb. Systemen und Strophen der Komödie, so dass die iambischen Tetrameter mit zwei langen Thesen häufiger sind als die mit einer einzigen. Die Auflösung ist für die drei ersten Arsen der ersten Reihe und die zwei ersten Arsen der zweiten unbedingt gestattet:

⏑̄ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — | ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑̱

Plut. 278: *σὺ δ' οὐ βαδίζεις; ὁ δὲ Χάρων το ξύμβολον δίδωσιν*, 274: *ἡγεῖσθέ μ' εἶναι κοὐδὲν ἂν νομίζεθ' ὑγιὲς εἰπεῖν*, Ran. 964: *γνώσει δὲ τοὺς τούτου τε κἀμοὺς ἑκατέρου μαθητάς.* Doch finden sich selten zwei Auflösungen in demselben Verse, Nub. 1064: *μάχαιραν; ἀστεῖόν γε κέρδος ἔλαβεν ὁ κακοδαίμων.* Im Allgemeinen ist die Auflösung in den melischen Parthieen seltener als in den dialogischen, in denen fast durchgehends eine grosse

Lebendigkeit herrscht. — Die dritte Arsis der zweiten Reihe ist als Chronos trisemos nicht auflösbar*). In der vierten Arsis der ersten Reihe ist die Auflösung rhythmisch gerechtfertigt. Nub. 1083: *τί δ', ἢν ῥαφανιδωθῇ πιθόμε|νός σοι τέφρᾳ τε τιλθῇ*, Thesm. 565: *τοῦθ' ὑπεβάλου, τὸ σὸν δὲ θυγά|τριον παρῆκας αὐτῇ*, doch wird sie möglichst vermieden, weil sie den Ausgang der Reihe trifft; hauptsächlich wird sie nur in Versen wie den angeführten zugelassen, wo die Cäsur unterlassen und deshalb die Verbindung der Reihen eine innigere ist. Vor einer Cäsur lässt sich die Auflösung der vierten Arsis nur in wenigen Versen nachweisen. Nub. 1047: *ἐπίσχες, εὐθὺς γάρ σε μέσον | ἔχω λαβὼν ἄφυκτον*, Thesmoph. 542: *εἶτ' εἶπον ἀγίγνωσκον ὑπὲρ | Εὐριπίδου δίκαια*, 567: *ἀλλ' ἐκποκιῶ σου τὰς ποκάδας. | Κ. οὐ δὴ μὰ Δία σύ γ' ἄψει*, Nub. 1063: *πολλοῖς. ὁ γοῦν Πηλεὺς ἔλαβε | διὰ τοῦτο* (*δι' αὐτὸ* Porson) *τὴν μάχαιραν*.

Wie im Trimeter, so gestatten die Komiker auch für den Tetrameter die Zulassung eines kyklischen Anapästes an Stelle des Iambus, nicht bloss in Eigennamen, sondern auch in anderen Wörtern. Doch gilt hierbei als Gesetz, dass der Anapäst nur in dialogischen, niemals aber in melisch vorgetragenen Tetrametern vorkommt und daher überall von der Parodos ausgeschlossen ist. Auch in den dialogischen Parthieen ist die Zulassung desselben auf die drei ersten Füsse der ersten Reihe und die zwei ersten Füsse der zweiten Reihe beschränkt, er kann daher nur an den Stellen eintreten, welche eine Auflösung der Arsis gestatten:

˙⏓ ⏑⏑̲ ⏑ ⏑⏑⏑̲ ⏓ ⏑⏑⏑̲ ⏑ — | ⏓ ⏑⏑⏑̲ ⏑ ⏑⏑⏑̲ ⏑ — —
⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Wie der Tribrachys, so findet sich auch der Anapäst ausnahmsweise an der vierten Stelle zugelassen, Ran. 912: *Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην | τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνὺς*, Ran. 932. 937. Ein kyklischer Anapäst an der dritten Stelle der zweiten Reihe kommt nur in einem Beispiele vor, Thesmoph. 547: *ἐγένετο, Μεναλίππας ποιῶν Φαίδρας τε· Πηνελόπην δὲ*, cf. schol. Rav. ad h. l. *τοῦτο μόνον τὸ τετράμετρον ἰαμβεῖον ἀνάπαιστον ἔχει τὸν παραλήγοντα* (*καταλήγοντα* cod. Rav.), *ἄξιον οὖν αὐτὸν τηρῆσαι*.

---

*) Auffallend Hephaestion p. 17: (*τὸ ἰαμβικὸν*) *καταληκτικὸν* (*δέχεται*) *τὸν ἴαμβον παραλήγοντα ἢ σπανίως τρίβραχυν*.

Synkopirte Tetrameter.
(Euripideion vgl. § 35.)

Schon bei den ältesten Lyrikern wird der iambische Tetrameter mit einer Synkope nach der Schlussarsis der ersten Reihe gebildet. So entstehen die Verse:

akat. Tetr. ⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑ —	⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏒
synkop. akat. Tetr. ⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑ —	— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏒
katal. Tetr. ⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑ —	⏓ — ⏑ — ⏑ — ⏒
synkop. kat. Tetr. ⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑ —	— ⏑ — ⏑ — ⏑

Die Terminologie der antiken Metrik nennt die synkopirten iambischen Verse *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*, vgl. Allg. Theorie § 45. — Da die Cäsur am Ende der ersten Reihe wie in den Primärformen bis auf wenige Ausnahmen gewahrt wird, so scheint es, als ob die fehlende Thesis nicht durch Tone der vorhergehenden Arsis, sondern durch Leimma compensirt wurde; nur wo keine Cäsur stattfindet, da muss natürlich die Tone eintreten, durch welche die auslautende Arsis der ersten Reihe zum Chronos trisemos gedehnt wird.

Den synkopirten akatalektischen Tetrameter gebraucht Archilochus in den Iobacchen fr. 120: *Δήμητρος ἁγνῆς καὶ κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων.* Eine Nachbildung findet sich bei Aristophanes in der Exodos der Vögel v. 1755:

Π. *ἕπεσθε νῦν γάμοισιν, ὦ φῦλα πάντα συννόμων*
πτεροφόρ', ἐπί τε πέδον Διὸς καὶ λέχος γαμήλιον.
ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν χεῖρα, καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ.
Χ. *(τήνελλα καλλίνικος ὦ) ἀλαλαλαί, ἰὴ Παιών,*
τήνελλα καλλίνικος, ὦ δαιμόνων ὑπέρτατε.

Durch Interpunction zerlegen sich diese Verse in drei distichische Strophen, die zwei ersten von Peisthetairos, die letzte vom Chore gesungen. Im vorletzten Verse haben wir den Refrain *τήνελλα καλλίνικος ὦ* eingeschoben, da auch an dieser Stelle ein Tetrameter erfordert wird (vgl. die Wiederholung desselben Refrains am Schlusse der Acharner). Zu bemerken ist die Vermeidung der irrationalen Thesen, die sonst überall in den Iamben und Trochäen der Komödie sehr häufig sind. — Das Archilocheische *τήνελλα* deutet auf eine beabsichtigte Nachahmung des Archilochus*),

*) Wie an dieser Stelle, so ist es auch sonst vorzugsweise der Schluss der Stücke, wo sich die Komiker in Archilocheischen Formen bewegen. S. § 41.

auch die Situation des jubelnden Hochzeitszuges entspricht ganz einem iobacchischen Thiasos*) und gerade in dergleichen fröhlichen Processionen scheinen die synkopirten iambischen Tetrameter öfters ihre Stelle gehabt zu haben.

Der synkopirte katalektische Tetrameter wird von den Komikern in der Parodos an Stelle des gewöhnlichen katalektischen Tetrameters gebraucht und wie dieser monodisch von dem Chorführer oder im monodischen Amoibaion vorgetragen. So folgen in der Parodos der Wespen v. 248 auf 18 katalektische Tetrameter 25 synkopirte, abwechselnd vom Chorführer und dem fackeltragenden Knaben gesungen:

Π. τὸν πηλὸν, ὦ πάτερ πάτερ, τουτονὶ φύλαξαι.
Χ. κάρφος χαμᾶθέν νυν λαβὼν τὸν λύχνον προβύσειν.

Die Cäsur ist zweimal unterlassen, v. 252. 265. Ebenso werden in der Parodos der Ranae zwischen den Chorstrophen synkopirte Tetrameter des Chorführers gesungen, 395 ff., 440. Da in dieser ganzen Parodos des Mystenchores die Rhythmen der volksthümlichen demetreischen und dionysischen Festzüge nachgebildet werden (vgl. § 29), so ist es wahrscheinlich, dass auch die hier vorkommenden synkopirten katalektischen Tetrameter ein in jenen Culten herkömmliches Maass waren, in analoger Weise, wie sich auch für die synkopirten akatalektischen Tetrameter derselbe Ursprung darbot. Hierzu passt es völlig, dass Aristophanes jenes Metrum im Anfange der zweiten Parabase der Wolken gebraucht, v. 1113: *χωρεῖτέ νυν. οἶμαι δέ σοι ταῦτα μεταμελήσειν* (vgl. das S. 185 über das Epirrhema Gesagte).

§ 29.

Iambische Strophen und Systeme der Lyrik und Komödie.

Ausser den stichischen Formen haben sich die Iamben des systaltischen Tropos zu Strophen und Systemen entwickelt, die wie jene durch das Vorwalten der irrationalen Thesen und die seltene Zulassung der Synkope charakterisirt sind und hierdurch den iambischen Strophen der Tragödie als ein streng gesondertes Metrum gegenübertreten. Der Ursprung dieser durchgängig sehr einfachen Bildungen aus dem demetrischen und dionysischen Culte lässt sich mit ziemlicher Sicherheit aus Ran. 384 ff.

---

*) Vgl. Rossbach, Untersuchungen über die Röm. Ehe, Abschn. IV S. 334.

nachweisen; eben daher erklärt sich auch der doppelte Gebrauch als Spottgesänge und Jubellieder in der Komödie.

Im Allgemeinen lassen sich in der Composition der hierher gehörigen Metra zwei Grundformen unterscheiden, die strophische Verbindung von Trimetern und Dimetern und die systematische Verbindung von Dimetern. Die distichische Verbindung eines Trimeters und Dimeters ist ein häufiges Maass bei Archilochus, der dasselbe hauptsächlich für skoptische Poesieen gebraucht zu haben scheint, fr. 94:

> *πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;*
> *τίς σὰς παρήειρε φρένας;*
> *ἧς τὸ πρὶν ἠρήρησθα· νῦν δὲ δὴ πολὺς*
> *ἀστοῖσι φαίνεαι γέλως**).

Dasselbe Princip der Bildung, jedoch in einer entwickelteren Form, zeigen zwei Strophen in dem Mystenchore der Ranae, in welchem Aristophanes ohne Zweifel die in Demeter- und Iacchosgesängen üblichen Metra nachbildet, und zugleich neben der eigentlichen religiösen Feier der skoptische Charakter jener Cultusgesänge deutlich hervortritt. In der einen Strophe v. 416 ff., die noch siebenmal wiederholt wird, gehen dem Trimeter zwei katalektische Dimeter voraus:

> *βούλεσθε δῆτα κοινῇ*
> *σκώψωμεν Ἀρχέδημον,*
> *ὃς ἑπτέτης ὢν οὐκ ἔφυσε φράτορας;*

in der zweiten Strophe v. 397, welche noch zweimal wiederholt wird, ist ein Dimeter von je zwei Trimetern umschlossen, von denen der letzte als Epiphonem in allen Strophen wiederkehrende akatalektisch, die drei ersten katalektisch sind:

> *Ἴακχε πολυτίμητε, τέλος ἑορτῆς*
> *ἥδιστον εὑρών, δεῦρο συνακολούθει*
> *πρὸς τὴν θεὸν καὶ δεῖξον, ὡς*
> *ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνεις.*
> *Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.*

Voraus gehen zwei antistrophisch respondirende Systeme 384. 389 und es ist hiernach mehr als wahrscheinlich, dass auch

---

*) Von Mar. Victor. 2527 und schol. Hephaest. B p. 150 W. als ein einziger Vers angesehen. Nachgeahmt von Horaz epod. 1—10 u. s. w.

das iambische System eine typische Form der demetreischen und dionysischen Cultuslieder war:

> Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων
> ἄνασσα, συμπαραστάτει
> καὶ σῷζε τὸν σαυτῆς χορόν
> καί μ' ἀσφαλῶς πανήμερον
> παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι.

Die metrische Bildung der iambischen Systeme erklärt sich aus dem Gebrauche als demetreischer und dionysischer Processionslieder von selbst. Wie nämlich der Marsch eine gleichmässige und continuirliche, nicht durch Pausen unterbrochene Bewegung erfordert, so schliessen sich auch im Systeme gleiche Reihen (akatalektische Dimeter) ohne Pause, Hiatus und Syllaba anceps continuirlich an einander und erst am Ende des Systemes tritt ein katalektischer Dimeter und mit ihm eine Verspause ein. Dieselbe Bedeutung als Marschrhythmus hat auch das ganz analog gebildete anapästische System (vgl. § 14), von dem sich das iambische nur durch den bewegteren diplasischen Takt, wie er den ausgelassenen dionysischen und demetreischen Festzügen entspricht, unterscheidet. Die Komödie hat sich der iambischen Systeme mit gleicher Vorliebe wie des aus derselben Quelle entstammenden iambischen Trimeters und Tetrameters bedient und dieselben auf zweifache Weise verwandt, einmal als Abschluss der dialogischen iambischen Tetrameter und sodann als melische Strophen mit antistrophischer Responsion, ein Unterschied, wodurch zugleich die metrische Bildung bedingt wird.

Das dialogische System nimmt in der Komödie einen festen, sehr significanten Platz ein: es steht nur in syntagmatischen Parthieen der Epeisodien nach einer Parthie iambischer Tetrameter, denen es in der Ausdehnung der Reihen rhythmisch gleichkommt und einen effectvollen Abschluss verleiht. Die continuirliche Folge der Reihen, die ohne Pause und Ruhepunkt sich drängen und fast in Einem Athemzuge (ἀπνευστὶ) vorgetragen werden, bezeichnet hier eine im höchsten Grade bewegte und exaltirte Stimmung und ist der passende Rhythmus eines heftig erbitterten Wortwechsels, in welchem die Streitenden mit grösster Raschheit ihre Vorwürfe häufen und der Antwort ohne Einhalt stets eine neue Antwort entgegensetzen. Je länger das System, desto grösser der rhythmische Effect, der durch zahlreiche Auflösungen der Arsen zum Culminationspunkte geführt

wird. So sind die iambischen Systeme wahre Bravourstücke für die Schauspieler, die hier ihre ganze Zungenfertigkeit zeigen können. Dabei wird der allzu strenge Gang des Rhythmus durch mittelzeitige Thesen gebrochen und der Rede des gewöhnlichen Lebens näher geführt in Uebereinstimmung mit dem Inhalte, der sich vorzugsweise in der Darstellung niedrig komischer Scenen bewegt. Hierher gehört Equit. 367. 443 der Streit zwischen Kleon und dem Allantopoles, Nub. 1386. 1446 zwischen Vater und Sohn — in beiden Scenen stehen zwei Systeme antisyntagmatisch gegenüber, aber ohne Responsion in der Zahl der Reihen —, ferner Lysistr. 383 der Streit zwischen Männern und Weibern und endlich Equit. 911, Nub. 1089 (der Gerechte und Ungerechte), Ran. 971 (Euripides und Aeschylus), wo die ethische Bedeutung des iambischen Systemes durch den antisyntagmatischen Gegensatz eines würdevoll gehaltenen anapästischen Systemes besonders scharf hervortritt*). Ueberall steht das iambische System mit den vorausgehenden iambischen Tetrametern im engsten Zusammenhange; Nub. 1386. 1445, Equit. 440 findet nicht einmal ein Satzende statt. Wir dürfen hieraus schliessen, dass der Vortrag wie bei den Tetrametern kein melischer, sondern ein deklamatorischer war. Ein durchgängiges Gesetz ist, dass auf die Tetrameter stets nur ein einziges System folgt mit einem einzigen katalektischen Dimeter als Schlussreihe**), aber mit Ausnahme des kleinen Systemes Nub. 1386 stets unter mehrere Personen vertheilt; Equit. 367 wird sogar bis auf die 7 Schlussreihen Dimeter um Dimeter in Wechselrede vorgetragen. Den akatalektischen Dimetern werden häufig eine oder mehrere iambische Dipodieen beigemischt, am häufigsten vor der Schlussreihe, Equit. 380. 455. 939, Nub. 1098. 1102. 1104***), Ran. 1001; am Ende des Systemes steigert sich die Raschheit und es tritt daher an der vorletzten Stelle der kürzeste iambische Rhythmus (*ἑξάσημος*) ein. Auch der Trimeter Equit. 442 ist in Dipodie und Dimeter:

φεύξει γραφὰς
ἑκατονταλάντους τέτταρας.

---

*) Als weitere Beispiele iambischer Systeme bei den Komikern liessen sich anführen Crates Ther. fr. 4, Aristoph. Daidal. fr. 10, Ameipsias Konnos fr. 4, doch ist keines hiervon gesichert.

**) Ran. 979 ist *ποῦ μοι τοδί; τίς τόδ' ἔλαβεν* zu schreiben.

***) Die beiden letzten Reihen können auch anders abgetheilt werden.

abzutheilen. Iambische Trimeter finden sich nur zwischen den Tetrametern und dem Systeme Nub. 1085—1088. Die einzelnen Reihen werden meist durch Wortende von einander gesondert, jedoch nicht durchgängig, Equit. 375. 378. 445. 912. 915. 927. 936. 937. 939, Ran. 982. Weil sich die Reihen ohne Verspause aneinander schliessen, so ist die Auflösung der Schlussarsis der inlautenden Dimeter gestattet, Equit. 931, Nub. 1386. 1388. 1389. Wie im iambischen Tetrameter des Dialogs, so kann auch im Systeme der Iambus mit dem Anapäst vertauscht werden, im Anlaut der Reihe: Equit. 371. 372. 442. 917, Nub. 1098, im Inlaut Equit. 445: *ἐκ τῶν ἀλιτηρίων σέ φη-*, 453: *παί' αὐτὸν ἀνδρικώτατα καὶ*, 921: *τῶν δᾳδίων, ἀπαρυστέον*, Ran. 984: *τίς τὴν κεφαλὴν ἀπεδήδοκεν*, 987: *ποῦ τὸ σκόροδον τὸ χθιζινόν;* Auch diese Zulassung des Anapästes zeigt, dass der Vortrag kein melischer war.

Die melischen Systeme der Komödie unterscheiden sich von den dialogischen sowohl durch grössere metrische Strenge wie durch grössere Mannichfaltigkeit in der Composition. Der kyklische Anapäst an Stelle des Iambus ist nicht gestattet, und deshalb muss Acharn. 849 *Κρατῖνος εὖ κεκαρμένος μοιχὶν μιᾷ μαχαίρᾳ* anstatt des bisherigen *Κρατῖνος ἀεὶ κεκαρμένος* geschrieben werden. Der Gebrauch ist ein doppelter. Sie dienen a) ihrem Ursprunge aus dem dionysischen und demetreischen Cultus getreu als Processionslieder meist mit religiösem Inhalt*), b) als frohe Jubellieder, eine Bedeutung, die sich ebenfalls jenem Ursprunge anschliesst. Mit Ausnahme der Monodieen wie Acharn. 264 findet überall antistrophische Responsion statt, die sich indess nicht auf die irrationale Thesis und Auflösung erstreckt. Fast überall sind mehrere kleinere Systeme in einer Strophe vereinigt oder ein System ist mit Tetrametern verbunden, oft treten auch selbständige katalektische Dimeter analog den freien anapästischen Systemen hinzu. So besteht Acharn. 1008. 1037 aus zwei Systemen von je 3 Reihen, die durch 2 Tetrameter getrennt sind:

Χ. ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας, | μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας, | ἄνθρωπε, τῆς παρούσης.
Δ. τί δῆτ', ἐπειδὰν τὰς κίχλας | ὀπτωμένας ἴδητε;

---

*) Dahin gehört Ran. 383 demetreischer Festzug der Mysten, das Phallophorienlied Acharn. 263, der Festzug der Thesmophoriazusen v. 969 und das Marschlied der Ekklesiazusen 483, sowie auch vielleicht Lysistr. 273 (Zug auf die Akropolis) und Pax 512.

Χ. οἶμαί σε καὶ τοῦτ' εὖ λέγειν. | Δ. τὸ πῦρ ὑποσκάλευε.
Χ. ἤκουσας, ὡς μαγειρικῶς | κομψῶς τε καὶ δειπνητικῶς | αὐτῷ διακονεῖται;

Acharn. 929. 940 enthält drei gleiche Systeme von 3 Dimetern und einem Monometer, die beiden letzten Systeme durch zwei katalektische Dimeter getrennt. τοῦτον λαβών im letzten Systeme der Antistrophe ist Glosse.

Χ. πῶς δ' ἂν πεποιθοίη τις ἀγ|γείῳ τοιούτῳ χρώμενος | κατ' οἰκίαν τοσόνδ' ἀεὶ ψοφοῦντι;
Δ. ἰσχυρόν ἐστιν, ὠγάθ', ὥστ' | οὐκ ἂν καταγείη ποτ', εἴ|περ ἐκ ποδῶν κάτω κάρα κρέμαιτο,
Χ. ἤδη καλῶς ἔχει σοι.
Β. μέλλω γέ τοι θερίδδειν.
Χ. ἀλλ', ὦ ξένων βέλτιστε, συν|θέριζε καὶ πρόβαλλ' ὅποι | βούλει φέρων | πρὸς πάντα συκοφάντην.

Ekklesiaz. 484 enthält zwei Systeme, das eine von 3, das andere von 5 Reihen mit einem vorausgehenden und 4 schliessenden Tetrametern. — In Acharn. 263 enthält das erste System 3 Reihen, das zweite 6 Reihen ohne auslautende Katalexis; darauf folgen noch 3 Trimeter:

Φαλῆς, ἑταῖρε Βακχίου, ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχέ, παιδεραστά,
ἕκτῳ σ' ἔτει προσεῖπον ἐς τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,
σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς· πολλῷ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ
Φαλῆς Φαλῆς, κλέπτουσαν εὑρόνθ' ὡρικὴν ὑληφόρον,
τὴν Στρυμοδώρου Θρᾷτταν ἐκ τοῦ φελλέως μέσην λαβόντ',
ἄραντα, καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι· Φαλῆς Φαλῆς,
ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίῃς, ἐκ κραιπάλης
ἕωθεν εἰρήνης ῥοφήσεις τρυβλίον·
ἡ δ' ἀσπὶς ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.

Eine fernere Eigenthümlichkeit der melischen Systeme besteht in der Epimixis des logaödischen Prosodiakos mit akatalektischem oder katalektischem Ausgange:

◡̄ –́ ◡ ◡ — ◡ — und ◡̄ –́ ◡◡ — ×

Der Grund dieser Verbindung ist offenbar die Bedeutung des Prosodiakos als Processionsrhythmus (vgl. § 12 und III, 2), durch welche er mit dem iambischen Systeme in innerer Verwandtschaft steht. Acharn. 836 (viermal wiederholt) erscheint nach zwei Tetrametern ein System, in welchem der katalektische Prosodiakos statt des katalektischen Dimeters den Schluss bildet. — Thesmoph. 969. 977 folgen auf ein System von drei Reihen zwei katalektische Prosodiakoi, zwei katalektische Dimeter und

endlich ein Trimeter mit katalektischem Dimeter (oder, wie man ebenfalls abtheilen kann, ein zweites System von 2 Dimetern und 1 Monometer):

> *πρόβαινε ποσὶ τὸν Εὔλυραν | μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον |*
> *Ἄρτεμιν, ἄνασσαν ἀγνήν.*
> *χαῖρ', ὦ Ἑκάεργε,*
> *ὄπαζε δὲ νίκην.*
> *Ἥραν τε τὴν τελείαν*
> *μέλψωμεν ὥσπερ εἰκός,*
> *ἣ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει τε καὶ*
> *κλῇδας γάμου φυλάττει.*

Pax 856. 911 gehen zwei durch einen Tetrameter getrennte Systeme von je 2 akatalektischen und einem katalektischen Prosodiakos voraus, es folgen zwei Tetrameter und ein iambisches System von 6 Reihen, darunter ein Monometer. — Aehnlich ist die nicht systematische Strophe Nub. 1345. 1391, in welcher drei Trimeter mit drei katalektischen Prosodiakoi verbunden sind.

An die melischen Systeme schliesst sich eine andere Form iambischer Strophenbildung in der Komödie an. Das Grundelement bilden iambische Tetrameter, zu denen sich einzelne Dimeter, jedoch ohne systematische Verbindung hinzugesellen, sodass auch am Ende des einzelnen Dimeters Hiatus und Syllaba anceps gestattet ist. Zwei auf einander folgende akatalektische Dimeter sind gewöhnlich zum akatalektischen Tetrameter vereint. Im Gebrauche und Inhalt kommen diese Strophen mit den melischen Systemen überein. Die einfachste Bildung dieser Art ist Pax 1305—1310=1311—1315, wo ein Dimeter in der Mitte von vier Tetrametern steht. Aehnlich die drei Strophen in der Parodos des Plutos α′ 290. 296: vier Tetrameter, deren letztem ein akatalektischer Tetrameter mit Hiatus vorhergeht: *βληχώμενοί τε προβατίων αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη | ἕπεσθ' ἀπεψωλημένοι· τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε.* β′ 302. 309: drei Tetrameter und nach dem zweiten und dritten ein Dimeter, worauf als Schluss ein Trimeter mit katalektischem Dimeter folgt*). γ′ 316: zwei akatalektische Tetrameter von zwei katalektischen Tetrametern umschlossen. Pax 508—519 folgt auf vier Tetrameter ein anapästischer Monometer als alloiometrische Reihe und sodann zwei katalektische Dimeter, von denen ein akatalektischer Tetrameter mit auslautender Syllaba

*) Kann auch als System mit Monometer aufgefasst werden.

anceps (*μή νυν ἀνῶμεν, ἀλλ' ἐπεντείνωμεν ἀνδρικώτερον*) umschlossen wird. Eine Reihe von Interjectionen, deren Zahl sich nicht sicher bestimmen lässt, bildet den Schluss der Strophe. — Neben den katalektischen und akatalektischen Tetrametern werden auch synkopirte katalektische Tetrameter gebraucht (s. § 28). So sind Equit. 756. 836 von fünf Tetrametern der zweite und dritte synkopirt, ebenso gehen in Lysistr. 256—265 = 271—280 zwei synkopirte Tetrameter voraus, auf welche zwei akatalektische Tetrameter und die Verbindung eines Dimeters mit einem iambischen Penthemimeres folgen. Die verdorbene Antistrophe muss dem Metrum der Strophe angepasst werden; eine sichere Wiederherstellung ist aber noch nicht gefunden, auch die letzten Verse der Strophe geben zu gewichtigen Bedenken Anlass. Die erste Silbe von *σμικρὸν* darf bei Aristophanes nicht kurz gemessen werden. Siehe den metrisch richtigen, aber sprachlich unsicheren Restaurationsversuch von Westphal II. Aufl. S. 505.

B. Iamben des tragischen Tropos.

§ 30.

Theorie der iambischen Strophen der Tragiker.

Die tragische Chorpoesie kommt mit der Lyrik Pindars darin überein, dass sie nur zwei Strophengattungen einen ausgedehnteren Gebrauch zu Theil werden lässt. Die eine dieser Strophengattungen ist durch grössere Mannichfaltigkeit der metrischen Elemente und durch einen bewegteren subjectiv freien Charakter bezeichnet: sie begreift die gemischten daktylo-trochäischen Strophen, deren Metrum ungeachtet mancher durch die Verschiedenheit des tragischen und hesychastischen Tropos bedingten Stilverschiedenheiten der Tragödie und Lyrik gemeinsam ist (vgl. III, 2). Die zweite Strophengattung ist durch strengere, fast typische Formen und durch den kraftvollen Ernst des Rhythmus charakterisirt: in der Lyrik gehören hierher die daktylo-epitritischen (die sogenannten dorischen), in der Tragödie die iambischen Strophen, denen bei Aeschylus und zum Theil auch noch bei Euripides dieselbe Stellung und Bedeutung und dieselbe

häufige Anwendung zu Theil geworden ist wie den dorischen Strophen bei Pindar, wenngleich weder im Metrum noch im ethischen Charakter eine nähere Verwandtschaft zwischen beiden vorhanden ist. In der metrischen Bildung kommen die iambischen Strophen der Tragödie am meisten mit den tragisch-trochäischen Strophen überein, während sie den iambischen Strophen der Komödie ebenso fern stehen wie die trochäischen Strophen der Tragödie den trochäischen Strophen und Systemen der Komödie. Die hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten des Metrums sind folgende:

1. Die nothwendigen Bestandtheile einer jeden iambischen Strophe sind die Hexapodie und Tetrapodie; neben ihnen hat die Pentapodie einen ziemlich häufigen Gebrauch, während die Tripodie und Dipodie nur selten vorkommt.

2. Die iambische Thesis ist eine rationale Silbe im Gegensatze zu den Iamben der Komödie, in welcher die Irrationalität der Thesen vorwaltet; auch als anlautende Anakrusis wird fast durchweg eine Kürze gebraucht. Hierdurch erhalten die iambischen Strophen der Tragödie einen strengen dreizeitigen Rhythmus, ohne retardirende Zeiten, die der „*μεγαλοπρέπεια*“ und dem „*δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες*“ des tragischen Tropos (Euclid. 21. Aristid. 31) widerstreben würden.

3. Durch die häufige Anwendung der Katalexis und Synkope erhält die iambische Strophe ausdrucksvolle gedehnte Chronoi trisemoi, welche sowohl für die andachtsvolle Erhebung des Gemüthes wie für den tragischen Schmerz den entsprechenden rhythmischen Ausdruck bilden. Nur wenn man das Princip der Synkope festhält, lässt sich die metrische Einheit und der rhythmische Bau der Strophe erkennen und man wird dann nicht mehr in ihr eine bunte Mischung iambischer, antispastischer, dochmischer, anakrusisch-kretischer Verse erblicken.

Auch in ihrem ethischen Charakter stehen die iambischen Strophen den trochäischen am nächsten, aber sie unterscheiden sich von ihnen durch die grössere Lebendigkeit des Rhythmus, die ihnen durch die anlautende Thesis verliehen wird (Aristid. 98) und vermögen deshalb die verschiedensten Stimmungen und Situationen auszudrücken. Voll tieferen Ernstes als die logaödischen Strophen sind sie bald der Rhythmus edler Hoheit und Würde, bald sind sie, durch Synkope und Auflösung modificirt, der Träger bewegterer Gefühle und durchlaufen die ganze Scala

der tragischen Stimmungen von milder Wehmuth und dumpf resignirendem Schmerze bis zum leidenschaftlichen Pathos, niemals aber überschreiten sie die Grenzen des Maasses, im strengen Gegensatze zu den weichlichen Ionici und den gewaltig wogenden Dochmien. Von den Monodieen sind sie bis auf Orest. 960 ausgeschlossen, sie gehören nur dem eigentlichen Chorliede oder dem Threnos an; das Chorlied erheischt ruhigere Rhythmen, der Threnos grössere Bewegung, die sich namentlich in zahlreichen Auflösungen und in dem Fernhalten der Verspausen zeigt, — Unterschiede, mit denen zugleich die Tonart übereinkommt, die dort dorisch, hier lydisch ist (§ 44. 46). Die klagereiche Parodos der Choephoren ist dem Threnos analog gebildet.

Iambische Primärformen.

1. Akatalektische Reihen. Die häufigsten Reihen der iambischen Strophen, aus denen sich zugleich die meisten übrigen als metrische Variationen entwickelt haben, sind die akatalektische Hexapodie und Tetrapodie:

Aesch. Suppl. 590, 3. 4 *ἀντ.* *οὔτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβει κάτω.*
πάρεστι δ' ἔργον ὡς ἔπος.

Die mittelzeitigen Thesen im Inlaut sind sehr selten, doch ist es unrichtig, wenn man sie durch Veränderung des Textes gänzlich zu entfernen sucht, wie dies Hermann für Aeschylus gethan hat. Sie finden sich in Hexapodieen: Pers. 1054, 3. 1066, 2; Suppl. 776, 6; Agam. 304, 10. 437, 4. 475, 3; Choeph. 423, 8; Eurip. Electr. 1206, 2. 4; Hiket. 788, 4; Troad. 1302, 10, in Tetrapodieen Supplic. 808, 1. 5; Sept. 778, 3; Hercul. fur. 598, 7. Die Auflösung der Arsen ist in Strophen bewegteren Inhalts sehr gebräuchlich, besonders in Kommatien; nicht selten findet sie in derselben Reihe drei- bis viermal statt; antistrophische Responsion wird hierbei von Aeschylus mehr als von Euripides beobachtet, in Hexapodieen: Pers. 1038, 6; Suppl. 111, 1 (drei Auflösungen). Agam. 475, 9 763, 3 (viermal); Choeph. 42, 1. 428, 1. 3. 4. 5; Eumen. 381, 3; Alcest. 213; Androm. 464, 1. 479, 3. 1197, 1. 3. 5; Electr. 1206, 2. 4. 5; Hercul. 408, 7; Hiket. 598, 5, 619, 1. 824, 2. 7. 1123, 6. 1154, 1. 2; Orest. 960, 2. 3; Troad. 1302, 10 (zugleich mit mittelzeitiger Thesis), in Tetrapodieen: Pers. 1014, 5; Suppl. 111, 2 (dreimal), 808, 5 (mit Syllaba anceps); Septem 778, 2; Agam. 218, 3. 475, 10; Choeph. 23, 7; Hercul. fur. 408, 6;

Hiket. 918, 2. 4; Troad. 54, 9. 10. 11. 551, 2. 7 (aufgelöste Schlussarsis). 1302, 11, 12 (aufgelöste Schlussarsis).

Neben den Hexapodieen und Tetrapodieen erscheint die Pentapodie als drittes rhythmisches Element, jedoch ungleich seltener, Pers. 548, 5: *Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως*; Septem 766 (mit Auflösung); Agam. 403, 5. 765, 1; Suppl. 590, 3. 4 (?); Prom. 118 (wo nach der Abtheilung von J. Oberdick, Krit. Stud. p. 54 auf einen dimeter dochmiacus: *ἵκετο τερμόνιον ἐπὶ πάγων πόνων* eine iamb. Pentap. folgt: *ἐμῶν θεωρὸς ἢ τί δὴ θέλων*); Eurip. Electr. 1221, 1. 2 (?). Phoen. 1715. Eine mittelzeitige Thesis im Inlaut der Pentapodie ist nicht nachzuweisen.

Die iambische Tripodie wird nur als Anfang oder Schluss einer rhythmischen Periode zugelassen und in ihrer Anwendung wie eine alloiometrische Reihe behandelt. Agam. 192, 6: *ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ*; Alcest. 213, 1; Septem 778 (mit zwei Auflösungen).

Die iambische Dipodie ist aus diesen Strophen so gut wie ausgeschlossen, da sie wegen ihrer geringen rhythmischen Ausdehnung der tragischen Megaloprepeia nicht angemessen ist; sie erscheint nur in Interjectionen und sonstigen bewegten Exclamationen der Kommatien, während sie in den leichter gehaltenen Strophen der Komödie häufig ist. Pers. 1054, 2: *ἄνι' ἄνια* ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑; Sept. 874, 1 *ἰὼ ἰώ* (?); Alcest. 213, 8 *ὦναξ Παιάν*, ant. *ἰδοὺ ἰδού*.

2. Katalektische Reihen. Ihre rhythmische Messung ist durch die von den alten Metrikern und Musikern überlieferten Gesetze gesichert, Gr. Rhythm.[3] § 33 und 46[b]. Die vorletzte Silbe ist ein *χρόνος τρίσημος*, eine dreizeitige und deshalb unauflösbare Länge, die Schlusssilbe ist eine Arsis und deshalb gewöhnlich lang:

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑̲
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⊔ ⏑̲

Die iambische Katalexis ist nichts anderes als die Synkope der Thesis nach der vorletzten Arsis. Die Tragödie macht von ihr häufige Anwendung, aber gewöhnlich nur da, wo auch im Anfange der Reihe eine Synkope eingetreten ist, und so kommt es, dass katalektisch-iambische Primärformen gerade nicht häufig sind: Hexapodie Agam. 367, 3; Choeph. 21, 3; Troad. 1302, 2. 13 (mit drei Auflösungen). Tetrapodie Pers. 1066, 4. 5; Supplic. 524, 4; Septem 832. 415; Eurip. Hiket. 598, 9. 793, 3;

Orest. 960, 3. Pentapodie Pers. 1054, 4 (mit Auflösung); Agam. 238, 4 (?). 367, 2. Durch die gedehnte Länge an vorletzter Stelle wird der Charakter der Reihe ruhig; hiermit stimmt, dass die Auflösung als Ausdruck einer grösseren Bewegung so gut wie ausgeschlossen ist und nur in den beiden bezeichneten Reihen nachgewiesen werden kann.

Aus den genannten iambischen Primärformen sind die übrigen nicht alloiometrischen Reihen in den iambischen Strophen des tragischen Tropos durch Synkope der Thesis hervorgegangen, die entweder am Ende einer Dipodie oder nach der ersten Arsis oder endlich nach der ersten und zweiten Arsis zugleich eintritt. So entstehen drei Klassen synkopirter Iamben, die wir nunmehr im Einzelnen näher zu behandeln haben, indem wir zugleich die bisher über die Natur dieser Reihen aufgestellten Ansichten besprechen, die eine von Hermann Elem. II, 20 und ZAW. 1835, S. 380—403 und Weissenborn de versib. iamb. antispast. 1834, die andere von Böckh ind. Berol. aestiv. 1827 und Gotthold in Jahns Jahrb. 1828, 1, S. 269—280.

Iambische Reihen mit dipodischer Synkope.

Die häufigste Stelle für den Eintritt der Synkope ist das Ende der Dipodie; die inlautende Arsis an den geraden Stellen wird hierdurch zu einem *τρίσημος*, der metrischen Form nach erscheint die Reihe als eine diiambisch-trochäische oder diiambisch-kretische. Alle diese Formen sind, wie schon oben bemerkt, nur metrische Variationen der iambischen Hexapodie, Pentapodie und Tetrapodie; sie lassen fast alle Katalexis zu, deren Messung der iambischen Katalexis gleich steht. Am häufigsten hat sie Aeschylus gebildet, gerade auf ihnen beruht die grössere Mannichfaltigkeit, die seine Strophen vor den Euripideischen auszeichnet. Die einzelnen Formen sind folgende:

I. Hexapodie. Da die Reihe aus drei Dipodieen besteht, so ist auch die Synkope eine dreifache, nach der ersten Dipodie oder nach der zweiten Dipodie oder nach beiden zugleich. Nur die erste dieser drei Formen wird auch katalektisch gebraucht:

akatal. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – **katal.** ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊾ –
a. ⏑ – ⏑ ⊾ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – b. ⏑ – ⏑ ⊾ – ⏑ – ⏑ ⊾ –
c. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊾ – ⏑ –
d. ⏑ – ⏑ ⊾ – ⏑ ⊾ – ⏑ –

a) Synkope nach der zweiten Arsis, sehr selten mit Auflösungen: Pers. 1002, 1 βεβᾶσι γὰρ τοίπερ ἀγρόται στρατοῦ; Pers. 1066, 3 (mit Aufl.); Septem 947, 1. 7. 8; Agam. 238, 5. 403, 7. 8. 475, 6. 8. 11. 737, 1. 1530, 3; Choeph. 405, 3. 456, 1. 2. 3. 623, 1. 2. 3. 5 (mit Aufl.). 6; Eumen. 550, 1. 3; Eurip. Hiket. 598, 4. 798, 2. 7. 8. 1123, 4 (mit Aufl.); Orest. 960, 9; Troad. 1302, 3.

b) Synkope nach der zweiten Arsis mit Katalexis verbunden (oder, was dasselbe ist, mit Synkope nach der zweiten und fünften Arsis), noch häufiger als die entsprechende akatalektische Form: Suppl. 538, 3 λειμῶνα βούχιλον ἔνθεν Ἰώ; 556, 5 ὕδωρ τὸ Νείλου νόσοις ἄθικτον; 590, 5 σπεῦσαί τι τῶν βούλιος φέρει φρήν; 698, 2. 3. 6; Septem 947, 10; Agam. 192, 1. 2. 218, 1. 2. 4. 5. 238, 6. 403, 6. 1530, 1. 3. 5; Choeph. 405, 5. 423, 11. 434, 1. 2. 5. 639, 2. 5; Eumen. 550, 2; Alcest. 872, 1; Androm. 464, 3. 1197, 13; Electr. 1206, 6; Hercul. fur. 408, 2. 8; Hiketid. 71, 8. 778, 6. 1139, 2; Orest. 960, 10; Troad. 577, 2. 1302, 6. Mit einer Auflösung Pers. 1003, 6; Androm. 1197, 13. Mit zwei Auflösungen Troad. 1302, 7 (διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ).

c) Synkope nach der vierten Arsis, nur einige Mal bei Euripides: Hiket. 798, ἀντ. 9 ἀΐετέ μου. στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη; Hiket. 1139, 1; mit zwei Auflösungen Troad. 1302, 8 ἀγόμεθα, φερόμεθ'. ἄλγος ἄλγος βοᾷς.

d) Synkope nach der zweiten und vierten Arsis (metrische Form: anakrusischer Trimeter creticus). Auflösung findet nicht statt: Aesch. Suppl. 95, 2 ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς; Sept. 267, 1; Agam. 238, 1. 367, 4. 403, 1. 11. 437, 1 (?); Eurip. Hiket. 918, 3.

II. Tetrapodie. Hier ist nur eine dipodische Synkope nach der zweiten Arsis möglich mit oder ohne Katalexis:

akatal. ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ⏑̱ katal. ◡ — ◡ — ◡ ⊔ ⏑̱
a. ◡ — ◡ ⊔ — ◡ ⏑̱ b. ◡ — ◡ ⊔ ⊔ ⏑̱

a) Die akatalektische Form (metrisch ein anakrusischer Dimeter creticus), eines der häufigsten Elemente in den iambischen Strophen der Tragiker: Pers. 1002, 2 βεβᾶσιν, οἵ, νώνυμοι; Pers. 1002, 4. 5; Suppl. 698, 4. 5. 776, 4; Sept. 287, 4. 5. 734, 1. 4. 5. 832, 3. 874, 1. 947, 6. 9; Agam. 367, 5. 6. 437, 1 (?). 2. 475, 1. 2. 5. 7. 763, 1; Choeph. 405. 4. 423, 7. 9. 10. 434,

3. 4. 623, 4; Eumen. 38, 1; Hercul. fur. 408, 4. 5; Hiketid. 71, 3. 4. 5. 778, 2. 798, 1. 824, 8. 9. 10. 918, 1; Troad. 511, 10. Auflösungen finden sich Hiket. 824, 1. 3. 5. 6 (*ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὤ*).

b) Die katalektische Form, in welcher nach der zweiten und dritten Arsis eine Synkope eingetreten ist, so dass zwei dreizeitige und eine zweizeitige Silbe unmittelbar auf einander folgen: Eum. 381, 1 *τε μνήμονες, σεμναί*; Eum. 381, 3; Eurip. Hiket. 778, 3. 824, 4.

III. Pentapodie. Auch hier sind zwei Formen möglich, eine akatalektische und katalektische, aber nur die letztere lässt sich nachweisen:

akatal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓ katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏗ ⏓
[a. ⏑ — ⏑ ⏗ — ⏑ — ⏑ ⏓] b. ⏑ — ⏑ ⏗ — ⏑ ⏗ ⏓

Aber auch die katalektische Form, von den Alten *περίοδος* genannt, ist nur in wenigen Beispielen gesichert: Agam. 403, 9 *πάρεστι σιγὰς ἀτίμους*; Eur. Hiket. 824, 11 *δώματα λιποῦσ' ἦλθ' Ἐρινύς*; Agam. 238, 3 (?). 367, 11 (?).

Nach der gegebenen Uebersicht der hierher gehörenden Formen haben wir die von der unsrigen abweichende Messung G. Hermanns zu besprechen. Hermann a. a. O. sieht die unter a und b angeführten Formen (die unter c und d genannten sind ihm entgangen) als Zusammensetzungen von zwei iambischen Reihen an, von denen die erste stets ein hyperkatalektischer Dimeter sein soll:

⏑ —́ ⏑ — —, ⏑ —́ ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — —, ⏑ —́ ⏑ — ⏑

Das Eigenthümliche dieser Auffassung liegt darin, dass die vierte Silbe als Thesis gefasst wird. Zuerst trat Böckh in der praef. indic. lection. Berol. aestiv. 1828 der Messung Hermann's entgegen. Die Thatsache, dass die vierte Silbe stets lang, die fünfte stets kurz ist, führte ihn darauf in der vierten Silbe eine Arsis zu erblicken. Er fasste daher jene Verse als Zusammensetzungen aus einer diiambischen und einer trochäischen Reihe:

⏑ —́ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ —́ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑

Ueber die Messung der vierten Silbe erklärt er sich an der genannten Stelle nicht weiter nach seiner allgemeinen Theorie über die Verbindung einer mit Arsis auslautenden und mit Arsis

anlautenden Reihe (Metr. Pind. p. 79) würde nach der vierten Silbe eine Pause zu statuiren sein. Was Weissenborn *de versibus iambico-antispasticis* 1834 p. 25 ff. gegen Böckh's Auffassung einwendet, scheint uns unbegründet, und wir können Hermann's Ausspruche Epit.[2] p. 83 *recte indicavit Hermannus Weissenborn* keineswegs beistimmen. Mit Böckh's Ansicht kommen die Zeugnisse griechischer Metriker überein. So wird der Vers Aristoph. Av. 636:

θεοὺς ἔτι σκῆπτρα τἀμὰ τρίψειν ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ — —

von dem (freilich späten) metrischen Scholiasten gemessen: ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ, ebenso Aristoph. Nub. 1155:

βοάν, ἰώ, κλάετ' ὠβολοστάται ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἐφθημιμεροῦς. Vergl. auch Schol. Triclin. Orest. 968. 979. Diese metrische Tradition gibt hier die richtige Abtheilung, die den Bestimmungen der Rhythmiker analog ist. Bei Hermanns Auffassung dagegen ist die erste Reihe des Verses stets ein arrhythmisches Megethos, denn ein μέγεθος ὀκτάσημον ist nur im γένος δακτυλικὸν wie ⏖ — ⏖ — ein errhythmisches (vgl. Gr. Rhyth.[3] § 30), aber nicht bei einer Diairesis

8 9
⏑ — | ⏑ — | — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
3 3 2

Die vierte Länge kann demnach nur eine Arsis sein, nach welcher die folgende Thesis synkopirt, d. h. durch keine besondere Silbe ausgedrückt ist. Ob die Thesis durch eine Pause (hier ein Leimma) oder durch τονή der vorausgehenden Länge ersetzt wird, darüber geben die Rhythmiker keine directe Auskunft, die Musiker bedienen sich vielmehr des Leimmazeichens geradezu zum Ausdruck des χρόνος τρίσημος, wie in der Notirung der Hymnen des Mesomedes, und es ist gleichgültig, ob wir das Schema des letzten Verses schreiben

⏑ — ⏑ ⌞ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
oder ⏑ — ⏑ — ∧ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Aber es kann wohl keine Frage sein, dass eine Pause in allen den Fällen nicht eintreten kann, wo zwischen der vierten und fünften Silbe eine Wortbrechung stattfindet. Und ausserdem lehren die Nachrichten der Alten über den ethischen Charakter der Rhythmen, dass ein Leimma an jener Stelle nicht an seinem Orte ist. Denn die Leimmata (κενοὶ βραχεῖς) machen die Rhythmen

ἀφελέστεροι und *μικροπρεπεῖς* (Aristid. 98) und sind daher von den iambischen Strophen der Tragiker auszuschliessen, die vor allen übrigen der Ausdruck der tragischen Megaloprepeia, eines hohen tragischen Pathos sind. Deshalb müssen wir die vierte Länge als einen *χρόνος τρίσημος παρεκτεταμένος* ansehen, ebenso wie die vorletzte Silbe in der iambischen Katalexis

⏑ — ⏑ ⌞ — ⏑ — ⏑ ⌞ —

obwohl wir nicht behaupten wollen, dass nicht auch bisweilen bei einem Wortende und namentlich bei einer grösseren Interpunction statt der *τονή* ein Leimma gebraucht worden sei. Wir fügen noch hinzu, dass die anlautende Dipodie mit dreizeitiger letzter Arsis nach der Terminologie der alten Rhythmik als ein *πους ἑπτάσημος ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ* gefasst wurde, in welchem der erste dreizeitige Iambus die Arsis, der zweite vierzeitige Iambus die Thesis ist:

⏑ — ⏑ ⌞ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
(3) (4)

und wir können daher diese Reihe als einen *ῥυθμὸς ὀκτωκαιδεκάσημος ἀπ' ἐπιτρίτου* bezeichnen.

Noch in einem andern Punkte müssen wir von Böckh abweichen. Böckh zerlegt den Vers in zwei Reihen:

⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑

die sich einander völlig coordinirt sind, eine jede mit einer gleich gewichtigen Hauptarsis. Aber dies wird durch die Nachrichten der alten Rhythmiker nicht bestätigt, die vielmehr z. B. den letzten Vers als einen einzigen *ῥυθμὸς σύνθετος* mit einer einzigen Hauptarsis auffassen. Vgl. darüber den *ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου* Aristid. p. 39. 40 ⏑ —, — ⏑. Auch die Eurhythmie führt zu diesem Resultate, dass jeder iambische Vers mit Synkope nach der ersten Dipodie ebenso wie der katalektisch-iambische Vers eine einheitliche Reihe bildet; die synkopirte Hexapodie steht der vollständigen Hexapodie, die synkopirte Tetrapodie der vollständigen Tetrapodie in der eurhythmischen Responsion an Zeitwerth völlig gleich.

Iambische Reihen mit Synkope nach der ersten und zweiten Arsis.

(Hermann's antispastische Verse.)

Wie sich mit der dipodischen Synkope noch eine weitere Synkope vor der letzten Arsis (Katalexis) verbindet, so kann

zu ihr auch noch eine Synkope nach der ersten Arsis kommen. Hierdurch folgen im Anfange der Reihe drei Arsen, ohne durch Thesen vermittelt zu sein, unmittelbar aufeinander, die beiden ersten als gedehnte Trisemoi, die dritte als Disemos. Der Rhythmus erhält einen noch ruhigeren, erhabeneren Charakter, der auf den höchsten Grad gesteigert wird, wenn die Reihe katalektisch ausgeht und somit vor der Schlussarsis noch eine dritte Synkope hinzutritt. Die Auflösung der zweizeitigen Arsis ist deshalb von diesen Reihen fern gehalten und nur einmal in den Troades zugelassen. Die einzelnen Formen sind folgende:

I. Hexapodie:

akatal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⌞ —
a. ⏑ ⌞ ⌞ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   b. ⏑ ⌞ ⌞ — ⏑ — ⏑ ⌞ —

a) Akatalektische Form: Suppl. 776, 1 *ἰὼ γᾶ βοῦνις, ἔνδικον σέβας*; Pers. 1066, 10; Sept. 766, 1; Agam. 192, 5; Choeph. 405, 1; Androm. 464, 4; Hercul. fur. 408, 1; Hiket. 598, 3. 619, 3. 1139, 5; Orest. 960, 5. Mit einer Auflösung Troad. 1302, 1 *ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων.*

b) Katalektische Form: Suppl. 538, 1 *παλαιὸν δ' εἰς ἴχνος μετέσταν*; 590, 1 *ἀντ. ὑπ' ἀρχᾶς δ' οὔτινος θοάζων*; Suppl. 590, 2. 698, 1; Pers. 1014, 7; Sept. 287, 3. 947, 3; Agam. 192, 4. 367, 1. 9. 10. 737, 3. 1530, 6; Choeph. 623, 7; Eumen. 550, 5; Androm. 464, 5. 1197, 2. 4; Hiket. 598, 10. 1139, 9; Troad. 577, 1.

II. Tetrapodie:

akatal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ ⌞ —
a. ⏑ ⌞ ⌞ — ⏑ —   b. ⏑ ⌞ ⌞ ⌞ —

a) Akatalektische Form: Suppl. 103, 1 *ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν*; Agam. 367, 7. 8; Choeph. 21, 5; Hiket. 619, 5. 6; Troad. 577, 3. 4.

b) Die katalektische Form lässt sich in den iambischen Strophen der Tragiker nicht nachweisen, doch wird sie als alloiometrische Reihe in den Strophen der Tragiker beigemischt, Eumen. 956, 4.

III. Pentapodie:

akatal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⌞ —
a. ⏑ ⌞ ⌞ — ⏑ — ⏑ —   [b. ⏑ ⌞ ⌞ — ⏑ ⌞ —]

Die akatalektische Form ist nur in zwei Beispielen nachzuweisen, die katalektische gar nicht: Agam. 403, 4 *βέβακεν ῥίμφα διὰ πυλᾶν.* Choeph. 42, 3 *μ' ἰάλλει δύσθεος γυνά.*

Auch die vorliegenden Reihen sind bisher anders gemessen. G. Hermann sah in ihnen antispastische Verse und bestimmte ihre Messung so:

⏓ ⏖́ ⏖́ ⏑̲ | ⏓ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏓ ⏖́ ⏖́ ⏑̲ | ⏓ –́ ⏑ –́,

wobei er annahm, dass die erste Arsis sehr häufig, die zweite selten aufgelöst würde. Hiergegen machte Böckh geltend, dass die vierte Silbe überall in den unverdorbenen Versen eine Länge sei, und schloss daraus mit Recht, dass sie als Arsis aufgefasst werden müsse. Die zweite Länge sah Böckh als die Thesis einer spondeischen Basis an und mass:

⏑ –́ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Auch hier lässt sich für Böckh's Ansicht die Tradition späterer Scholiasten geltend machen, die einen Vers wie Aristoph. Av. 629:

ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις

als die Verbindung eines äolischen Anapästen mit einer trochäischen Penthemimeres auffassen, vgl. schol. zu 626:

⏑ –́ – –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́

ἀσυνάρτητος ἐξ ἀναπαιστικῶν πενθημιμερῶν· ἐξ ἀναπαιστικοῦ πενθημιμεροῦς αἰολικοῦ διὰ τὸ ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα ἴαμβον καὶ τροχαϊκοῦ ὁμοίου πενθημιμεροῦς. Während Hermann sonst die von den Alten überlieferte antispastische Messung glücklich beseitigt hat, wofür ihm die Nachwelt stets dankbar sein wird, hat er sie hier inconsequenter Weise beibehalten. Dass die vierte Silbe eine Arsis sei, wie Böckh und die Tradition der Scholien lehrt, lässt sich durchaus nicht bezweifeln; was gegen Böckh vorgebracht ist, ist ohne Belang. Dagegen können wir mit Böckh's Messung der zweiten und dritten Silbe nicht übereinstimmen. Böckh erklärt die zweite Länge dadurch, dass er sie als Schluss einer selbstständigen Reihe ansieht:

⏑ –́ – | –́ ⏑ – ⏑ –

Aber diese Auffassung, die auch in der Gr. Rhythmik[1] S. 127 angenommen ist, steht in Widerspruch mit den antiken Rhythmikern, welche die sogenannte Basis (Polyschematismus des ersten Fusses) nicht als eigene Reihe ansehen, sondern sie mit den folgenden Füssen als einen einzigen *ῥυθμός* zusammenfassen. In einer sogenannten spondeischen Basis wechselt die zweite Länge mit einer Kürze, in den vorliegenden Versen aber ist die zweite Länge

niemals anceps gebraucht, weder bei Aeschylus, noch bei Sophokles, noch bei Euripides, noch in den Nachahmungen der Komiker, und dies weist darauf hin, dass sie als Arsis steht. Wir stimmen daher in der Auffassung der vierten Silbe mit Böckh, in der der dritten mit Hermann überein. Beide Ansichten ergänzen sich gegenseitig; nur wenn sie vereinigt werden, ist es möglich, die eurhythmische Composition der iambischen Strophen zu erkennen.

Hermann	⏓ ⁗ ⏗ — ⏑ ⁗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
Böckh	⏓ ″ ‐ ‐ ″ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
richtige Messung	⏓ ⁗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

Rhythmisch steht die Reihe der iambischen Hexapodie völlig gleich und respondirt mit ihr in der eurhythmischen Periode. Das Verhältniss der beiden ersten Arsen zu einander hat bereits Hermann im Ganzen richtig gefasst, indem er nach der zweiten eine Unterdrückung der Thesis annimmt; in demselben Verhältnis stehen aber auch die zweite und dritte zu einander. Es ist das umfangreiche Princip der Synkope, welches hier zweimal zur Anwendung gekommen ist und zwei dreizeitige Längen erzeugt hat. Als Chronos trisemos kann weder die erste noch die zweite Arsis aufgelöst werden, Hermanns entgegenstehende Behauptung ist durchaus unbegründet. Als Auflösung einer Länge sieht nämlich Hermann die beiden Kürzen an zweiter und dritter Stelle der Reihe

— ⏑ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

an, welche in den iambischen Strophen der Tragiker nicht selten ist. Bei dieser Auffassung ist aber die wahre Bedeutung des vorliegenden Verses verkannt, denn niemals respondirt derselbe antistrophisch mit der Reihe ⏓ — — — ⏑ — ⏑ — —, ja noch viel mehr: er hat stets eine feste Stelle in der Strophe, indem er nur als Abschluss einer Periode gebraucht wird, mit einem Worte, er gehört der Klasse der logaödischen oder choriambisch-logaödischen Verse an, die auch sonst gerade als Epodika in den iambischen Strophen zugelassen werden. Die Beispiele sind: Pers. 1002, 6; Septem 778 fin.; Eurip. Hiket. 619, 2. 1123, 3. 7. 1139, 7, überall das Ende einer Strophe oder einer durch Personenwechsel bezeichneten Periode. Weit entfernt also, dass hier eine Auflösung stattfindet, ist vielmehr der Vers als Choriambus mit trochäischer Tripodie aufzufassen. Das durchgreifende Gesetz, dass ein Trisemos unauflösbar ist,

ist auch in den iambischen Strophen der Tragiker streng gewahrt und gerade aus der mangelnden Auflösung kann die Natur der Länge mit Sicherheit bestimmt werden.

Iambische Reihen mit Synkope nach der ersten Arsis.

Die Synkope nach der ersten Arsis ist gewöhnlich mit der dipodischen Synkope verbunden (vgl. die vorausgehende Klasse), nur selten findet sie ohne diese statt. Der erste Theil der Reihe erhält dadurch metrisch die Form eines Dochmius, mit dem er aber dem rhythmischen Werthe nach nichts gemein hat. Die zweite Länge im Dochmius ist zweizeitig und auflösbar, in den vorliegenden Versen dreizeitig und unauflösbar. Die drei ersten Silben im Dochmius enthalten zusammen fünf Moren, in den vorliegenden Versen dagegen sechs Moren. — Geht die Reihe katalektisch aus, so tritt vor der letzten Arsis noch eine zweite Synkope hinzu.

Von einer akatalektischen oder katalektischen Hexapodie mit Synkope nach der ersten Arsis fehlt in den iambischen Strophen der Tragiker jedes Beispiel, nur die Tetrapodie, Pentapodie und Tripodie kommen mit dieser Synkope vor. Auflösung der zweizeitigen Arsen findet fast nie statt.

I. Tetrapodie:

akatal. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — katal. ∪ — ∪ — ∪ ∟ —
a. ∪ ∟ — ∪ — ∪ — b. ∪ ∟ — ∪ ∟ —

a. Akatalektische Form: Suppl. 134, 3; Septem 766, 2. 874, 3; Agam. 403, 2. 737, 2; Androm. 1197, 7.

b. Katalektische Form (metrisch ein *dimeter bacchiacus*): Septem Thren. α 5; Troad. 586, 1. 2.

II. Pentapodie:

akatal. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — katal. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∟ —
a. ∪ ∟ — ∪ — ∪ — ∪ — b. ∪ ∟ — ∪ — ∪ ∟ —

a. Akatalektische Form: Pers. 548, 1; Sept. 734, 3; Choeph. 42, 2. 4; Troad. 582.

b. Katalektische Form: Alcest. 872, 6; Hiket. 798, 6. 12; 918, 7.

III. Tripodie, nur in der akatalektischen Form, die metrisch mit dem Dochmius zusammenfällt:

∪ — ∪ — ∪ —
∪ ∟ — ∪ —

Suppl. 134, 4; Sept. 778, 1. 947, 4 (mit Auflösung); Alcest. 213, 1.

Vereinigung der iambischen Reihen zu Versen.

Das Grundgesetz für die Versbildung der iambisch-tragischen Strophen besteht darin, dass jede einzelne Reihe einen selbstständigen Vers bildet, im durchgreifenden Gegensatze zu den trochäisch-tragischen Strophen, in denen fast immer zwei oder mehrere trochäische Reihen zu einer Verseinheit verbunden werden. Die Ursache hiervon ergiebt sich leicht. Die Vereinigung mehrerer iambischen Reihen zu einem langen Verse, wie sie in den iambischen Strophen der Komiker vorwaltet, beschleunigt den raschen Gang des iambischen Rhythmus; die Tragödie bedarf bei ihrem Pathos dennoch der Ruhe und Gemessenheit, sie muss dem eilenden Rhythmus durch häufige Verspausen gleichsam Zügel anlegen und daher die längeren Verse vermeiden. Anders in den trochäischen Strophen, wo durch die langen Verse (S. 204) die Zahl der gravitätischen Trisemoi erhöht wird, indem die auslautende Arsis der katalektisch-trochäischen Reihe mit der anlautenden Arsis der folgenden Reihe zusammentrifft. Wo längere iambische Verse in der Tragödie vorkommen, da ist eine raschere Bewegung beabsichtigt, wie schon die hier vorwiegenden Auflösungen bezeugen; die ältere Tragödie macht daher hiervon weit seltener als die spätere Gebrauch.

Unter einer Bedingung jedoch lässt der tragische Tropos auch in den ruhigeren Stellen längere iambische Verse zu, nämlich dann, wenn diese so gebildet sind, dass durch die Vereinigung zu einer Verseinheit eine Synkope und dadurch ein gewichtiger, für die tragische Megaloprepeia geeigneter Chronos trisemos entsteht. Dies ist der Fall, wenn in der zweiten Reihe des Verses die anlautende Thesis unterdrückt, d. h. nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist (vgl. S. 179); die Schlussarsis der vorausgehenden iambischen Reihe muss hier zugleich den Umfang der unterdrückten Thesis ausfüllen und deshalb zu einer dreizeitigen Länge ausgedehnt werden. Dem Metrum nach erscheint ein solcher Vers als ein iambisch-trochäischer*) und in der That

---

*) Nach der Theorie der alten Metriker als ein *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*; auch die einfachen iambischen Reihen mit synkopirter Thesis werden so genannt, s. Griech. Rhythm.[3], S. 307ff.

ist er den längeren trochäischen Versen des tragischen Tropos durchaus analog, vgl. S. 205.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ └ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ └ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Der Beweis für die von uns angenommene Messung ergibt sich unmittelbar aus den Sätzen der alten Rhythmiker über das errhythmische Megethos. — Am häufigsten werden zwei Tetrapodieen zu einem Verse vereint, doch kommen auch Verse von drei, ja selbst von vier tetrapodischen Reihen vor. Die Vereinigung von Tetrapodieen und Hexapodieen oder von Tetrapodieen und Pentapodieen ist weniger beliebt; am seltensten finden sich Tetrapodieen und Hexapodieen vereint.

a) Verse aus zwei Tetrapodieen (Oktapodieen oder Tetrameter):

I. 1. ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
2. ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ —   —
3. ⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
4. ⏑ —́   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
5. ⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ —
6. ⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏑ —́   —   — ⏑ —

1) iambische Oktapodie: *ἄφαντα φανερὰ δ' ἐξέπραξας ἄχεα, φόνια δ' ὤπασας* Eur. Electr. 1177 *ἀντ.* 2. 3; Hiket. 1122, 1; Troad. 511, 11. 12; Alcest. 213, 7; Soph. Electr. 1082, 5; Oed. Col. 534, 1; Agam. 763, 2; Choeph. 23, 6; Suppl. 808, 1. 3; Acharn. 1190, 2.

2) katalektische iambische Oktapodie: *δυσάνεμον στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλῆγες ἀκταί.* Antig. 582, 8; Trach. 132, 3. 205, 13. 14; Eur. Hiket. 598, 8.

3) mit Synkope nach der zweiten Arsis: Eur. Hiket. 918, 1 *ἰὼ τέκνον, δυστυχῆ σ' ἔτρεφον, ἔφερον ὑφ' ἥπατος*; Oed. Col. 534, 2.

4) mit Synkope nach der ersten Arsis: Septem 778, 1 *ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων ἐγένεθ' ὁ μέλεος ἀθλίων γάμων*; Troad. 551, 7.

5) mit Synkope nach der zweiten und sechsten Arsis: Sept. 287, 3 *τὸν ἀμφιτειχῆ λεὼν δράκοντας ὥς τις τέκνων*; Suppl. 704, 4 *τὸ γὰρ τεκόντων σέβας τρίτον τόδ' ἐν θεσμίοις.* 882, 2; Antig. 354, 3.

6) mit Synkope nach der fünften und sechsten Arsis: Soph. Electr. 472, 8. 9 *οὐ γάρ ποτ' ἀμναστεῖ γ' ὁ φύσας Ἑλλάνων ἄναξ.*

II. 7. ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —

8. ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — —

9. ∪ —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —

10. ∪ —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — —

11. ∪ —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — — ∪ —

12. ∪ —́ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —

13. ∪ —́ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — —

7) Oktapodie mit Synkope nach der vierten Arsis: *ἢ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσδεικτος οἰόφρων κρεμὰς* Aesch. Suppl. 792, 3; Sept. 734, 5; Alcest. 213, 3; Oed. tyr. 190, 7; Antig. 582, 4.

8) katalektische Oktapodie mit Synkope nach der vierten Arsis: *βαρεῖα δ', εἰ τέκνον δαΐξω, δόμων ἄγαλμα* Agam. 205, 3; Sept. 374, 6.

9) mit Synkope nach der zweiten und vierten Arsis: *πόλιν διήκει θοὰ βάξις· εἰ δ' ἐτητύμως* Agam. 475, 2; Sept. 882, 3; Oed. tyr. 190, 1; Antig. 354, 5; Hercul. fur. 408, 3. 4; Hiket. 798, 1. 778, 2.

10) mit Synkope nach der zweiten und vierten Arsis und Katalexis: *πῶς δ' οὔ; στρατὸν μὲν τοσοῦτον φθίσας πέπληγμαι* Pers. 1014, 1; Soph. Electr. 1082, 4; Oed. tyr. 190, 4; Eur. Hiket. 824, 1.

11) mit Synkope nach jeder Dipodie: *ἔμελψεν. ἁγνὰ δ' ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρὸς* Agam. 238, 8.

12) mit Synkope nach der ersten, zweiten und vierten Arsis: *δι' αἰῶνος δ' ἰυγμοῖσι βόσκεται κέαρ* Choeph. 23, 5; Oed. tyr. 190, 8.

13) mit Synkope nach der ersten und vierten Arsis und Katalexis: *κλόνους λογχίμους τε καὶ ναυβάτας ὁπλισμοὺς* Agam. 403, 2. 737, 2; Sept. 874, 3.

b. Verse von drei Tetrapodieen:

I. 1. ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —

2. ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —

3. ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — — —

4. ∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — — —

II. 5. ∪ —́ ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — —

1) iambische Dodekapodie: Troad. 511, 9. 10.

2) mit Synkope nach der achten Arsis: Sept. 832, 4.

3) mit Synkope nach der zehnten Arsis und Katalexis: Eum. 381, 3.

4) mit Synkope nach der zweiten und zehnten Arsis und Katalexis: Eum. 381, 1.

5) mit Synkope nach den vier ersten Dipodieen und mit Katalexis: Sept. 287, 4 *ὑπερδέδοικεν λεχαίων δυσευνάτορας πάντρομος πελειάς.*

c. Verse von vier Tetrapodieen.

Agam. 437, 1. 2 und Troad. 551, 1. 2: *πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περ|γάμων ἕδρας· βρέφη δὲ φίλι|α περὶ πέπλους ἔβαλλε μα|τρὶ χεῖρας ἐπτοημένας.*

d. Verse aus einer Hexapodie und Tetrapodie.

I. 1. ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ´ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
II. 2. ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´ ⏑ — ⏑ — —
3. ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
4. ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´ ⏑ — ⏑ — —
5. ⏑ ´ ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — —

1) Troad. 1302, 13: *μέλας γὰρ ὄσσε κατακαλύπ|τει θάνατος ὅσιον ἀνοσίαις σφαγαῖσιν.*

2) Eur. Electr. 1183: *διὰ πυρὸς ἔμολον ἁ τάλαινα ματρὶ τᾷδ', ἅ μ' ἔτικτε κούραν.* Hercul. fur. 408, 2.

3) Choeph. 623, 2: *πόνων, ἀκαίρως δὲ δυσφιλὲς γαμήλευμ' ἀπεύχετον δόμοις.* Agam. 481.

4) Eum. 550, 1: *ἑκὼν δ' ἀνάγκας ἄτερ δίκαιος ὢν οὐκ ἄνολβος ἔσται.*

5) Agam. 403, 11: *πόθῳ δ' ὑπερποντίας φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν.* Sept. 287, 1.

e. Dipodisch synkopirte Octapodie und Pentapodie:

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Agam. 763, 1 *ἀντ.*: *δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώ-μασιν, | τὸν δ' ἐναίσιμον τίει βίον.*

f. Verse aus einer Pentapodie und Hexapodie:

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Choeph. 639, 2. 1.

Alloiometrische Reihen und Verse.

Die alloiometrischen Elemente sind in den iambischen Strophen des tragischen Tropos auf doppelte Weise gebraucht. Entweder bilden sie einen besonderen Theil der Strophe, oder — und dies ist bei weitem häufiger der Fall — sie sind einzeln unter die iambischen Reihen eingemischt, gewöhnlich in der Weise, dass sie das Proodikon oder Epodikon einer Periode oder sonst den Anfang oder Abschluss der Strophen bilden.

I. Trochäische Reihen. Wo sie mit einer vorausgehenden iambischen Reihe einen Vers ausmachen, ist dieser als ein iambischer Vers anzusehen, in welchem die anlautende Thesis der zweiten Reihe synkopirt ist. Viel seltener sind die Fälle, wo die trochäischen Reihen selbständige Verse bilden. Hier müssen sie als alloiometrische Bestandtheile angesehen werden, welche etwa den in die trochäischen Strophen eingemischten iambischen Reihen und Versen analog stehen.

–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — Choeph. 23, 4. 405, 2; Eur. Hiket. 768, 6. 918. 4.
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ Eur. Hiket. 71, 6; Trach. 821, 3; Oed. tyr. 883, 8.
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — Sept. 832, 1. 874, 2; Trach. 132. 2; Oed. tyr. 883, 1.
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ ⌊ — Aesch. Suppl. 792, 5; Troad. 1302, 7.
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⌊ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — Suppl. 792, 4; Choeph. 405, 3; Eur. Hiket. 1122, 5.
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⌊ –́ ⏑ — ⏑ ⌊ — Eur. Hiket. 619, 7.
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — Eur. Electr. 1177, 4; Antig. 354, 4; Oed. tyr. 883, 9.
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — Eur. Hiket. 71, 7.
–́ ⏑ — — ⏑ — Trach. 205, 1; Acharn. 1190, 1. 1198, 1. 1214, 2.
–́ ⏑ — — ⏑ — — Trach. 205, 11.
–́ ⏑ — ⏑ — — Oed. tyr. 190, 6.
–́ ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — Alc. 213, 5.
–́ ⏑ — — Antig. 354, 7.

II. Logaödische und choriambische Reihen, hauptsächlich Pherekrateen oder Glykoneen, haben ihre eigentliche Stelle im Ausgange der Strophe oder Periode. So bilden zwei Pherekrateen den Schluss von Pers. 548, drei Pherekrateen Pers. 1014, ein erster Pherekrateus Pers. 1038, Choeph. 436, ein Priapeus Eum. 550, ein Glykoneus und zwei Pherekrateen Suppl. 808, drei Pherekrateen mit einem Glykoneus Agam. 367. 403. 437, Hercul. fur. 408, ähnlich Eur. Electr. 1221, ein anakrusischer Adonius Oed. tyr. 883. Ebenso ist die nur am Schlusse einer Periode vorkommende aus einem Choriambus und einem Ithyphallicus bestehende Reihe verwandt, welche rhythmisch der Hexapodie respondirt und oben näher erörtert ist (S. 257). Die innerhalb einer Periode zugelassenen logaödischen Reihen sind gewöhnlich nach Analogie der iambischen mit Anakrusis und mit Synkope nach der zweiten Arsis gebildet, so die Reihe ⏑ — ⏑ ⌊ — ⏑ ⏑ ⌊ — Pers. 1014, 2.

Eine andere Verwendung der logaödischen Reihen in den iambischen Strophen besteht darin, dass sie eine eigene Periode bilden, so dass die Strophe in zwei Theile, einen iambischen und einen logaödisch-choriambischen zerfällt. Gewöhnlich sondert die Interpunction beide Theile scharf von einander und namentlich trifft bei Aeschylus der Wechsel der alloiometrischen Perioden mit einem dem Rhythmus entsprechenden Wechsel des Inhaltes zusammen. Sehr bestimmt tritt dies Agam. 192, 6—8, Sept. 911, 5—7 hervor, wo besonders in den gewaltsamen choriambischen Versen die dort geschilderte heftige Bewegung des Gemüthes ihren rhythmischen Ausdruck findet im scharfen Gegensatze zu der vorausgehenden iambischen Periode.

Den häufigsten Gebrauch von der Epimixis logaödischer Reihen macht Sophokles, der die meisten seiner iambischen Strophen mit zwei oder drei Versen dieses Metrums einleitet, s. unten.

III. Daktylische und anapästische Reihen sind fast gänzlich ausgeschlossen. Bei Aeschylus lässt sich mit Sicherheit nur ein einziger anapästischer Tetrameter nachweisen als Schluss von Sept. 874, zwei daktylische Tripodieen neben einer iambischen als Schluss von Sept. 478, eine daktylische Pentapodie mit spondeischem Ausgange als vorletzter Vers von Choeph. 23; — bei Euripides eine daktylische Tetrapodie mit aufgelöster dritter Arsis Androm. 479, 4, eine Hexapodie Hiket. 798, 10, eine Tripodie im letzten Verse von Troad. 589; — bei Sophokles erscheinen daktylische Reihen: Oed. Col. 534, 5; Trach. 205, 7. 8; ein Parömiacus Oed. tyr. 190, 5; Trach. 821, 2. Ionische Reihen sind nur zweimal gebraucht, Aeschyl. Agam. 737, 5. 6; 437, 5—7, wo sie selbständige Perioden bilden, durch Interpunction von den übrigen Versen gesondert. Als Dochmien sah man bisher die synkopirten Iamben der dritten Klasse an (mit Synkope nach der ersten Arsis), die jedoch mit den Dochmien nur die äussere metrische Form gemein haben und sich rhythmisch durchaus von ihnen unterscheiden. Andere für Dochmien gehaltene Reihen sind erste Pherekrateen. So häufig auch die dochmischen Verse mit Iamben verbunden werden (s. IV, 2), so haben wir doch kein einziges sicheres Beispiel, dass in den iambischen Strophen der Tragiker Dochmien zugelassen sind, denn auch Eumenid. 381, 4. 5 darf nicht unbestritten hierher gerechnet werden.

Nicht eigentlich alloiometrisch sind diejenigen vereinzelten

iambischen Reihen, welche durch das Eintreten eines Choriambus statt der iambischen Dipodie variirt sind; vgl. Heph. cap. 9. Nach Studemunds Grundgedanken Luthmer, de choriambo et ionico a minore diiambi loco positis. Argentor. 1884.

§ 31.

Die iambischen Strophen des Aeschylus.

Die iambischen Strophen haben für die tragische Chorpoesie des Aeschylus etwa dieselbe Bedeutung wie die dorischen Strophen für die Lyrik Pindars. Keiner anderen Form hat sich Aeschylus so häufig bedient, keine andere charakterisirt so sehr den gewaltigen Ernst seines tragischen Pathos. Die Kunst, mit welcher der grosse Tragiker aus den einfachen Formen immer neue und wieder neue Gebilde geschaffen hat, ist in der That bewundernswerth und lässt Alles, was Sophokles und Euripides auf diesem Gebiete geleistet, weit hinter sich zurück. Aber niemals ist es bloss eine bunte Mannichfaltigkeit, was Aeschylus uns vorführt; bis ins Einzelnste hinein ist es überall ein durchdachtes, nach festen Normen gearbeitetes Kunstwerk. Besonders charakteristisch ist die Stelle, welche Aeschylus seinen iambischen Strophen angewiesen hat. Entweder ist nämlich das ganze Canticum in iambischen Strophen gehalten, was sonst bei Aeschylus mit keinem anderen Metrum geschieht, — oder die iambischen Strophen bilden den Schluss des Canticum. Zu der ersten Klasse gehört die Parodos der Choephoren 22—53: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′, das dritte Stasimon der Supplices 776: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ (die folgende Strophe gehört bereits dem folgenden Kommation an), das erste Stasimon des Agamemnon 367: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ (die drei ersten Strophenpaare durch einen gemeinschaftlichen metrischen Refrain in Pherekrateen und Glykoneen vereint), und der Threnos der Halbchöre und der beiden Schwestern in den Septem 874—960: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′; 961—1004: α′ β′ β′ γ′. Zu der zweiten Klasse gehören alle übrigen iambischen Strophen des Aeschylus. Fünf iambische Strophen schliessen den Threnos der Perser v. 1002 nach drei vorausgehenden anapästischen Strophen, vier iambische Strophen das erste Stasimon der Septem v. 734 nach einem vorausgehenden ionischen Strophenpaare, drei iambische Strophen die Parodos des Agamemnon v. 192, zwei iambische Strophen das zweite Stasimon des Agamemnon v. 737 und das erste Stasimon der Choephoren v. 623, eine iambische Strophe

die Epiparodos und das erste Stasimon der Eumeniden v. 381. 550, sowie das erste und zweite Stasimon der Supplices v. 590. 698. Aehnlich der erste Chorgesang der Supplices v. 95 und der Threnos der Perser v. 1002, wo die iambischen Strophen ebenfalls am Ende erscheinen, doch so, dass dort noch eine trochäische, hier noch eine logaödische Strophe folgt. Dass wir es hier mit einem festen Gesetze der Aeschyleischen Kunst zu thun haben, kann nicht bezweifelt werden. Der Beginn des Chorgesanges ist ruhig gehalten, erst im Fortgange des Liedes wird der Gesang zu gewaltigem Pathos gesteigert und gerade dies Ethos ist es, für welches die iambischen Strophen der eigent-

Agam. Par. ε′ 192—204=205—217.

πνοαὶ δ' ἀπὸ Στρυμόνος μολοῦσαι
κακόσχολοι, νήστιδες, δύσορμοι,
βροτῶν ἄλαι, νεῶν τε καὶ πεισμάτων ἀφειδεῖς,
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι
5 *τρίβῳ κατέξαινον ἄνθος Ἀργείων.* (?)
ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ
χείματος ἄλλο μῆχαρ βριθύτερον πρόμοισιν
μάντις ἔκλαγξεν προφέρων Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκτροις ἐπικρού-
σαντας Ἀτρείδας δάκρυ μὴ κατασχεῖν.

ϛ′ 218—227=228—237.

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
ἄναγνον, ἀνίερον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω.
5 *βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις*
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων. ἔτλα δ' οὖν
θυτὴρ γενέσθαι θυγατρὸς, γυναικοποίνων πολέμων
ἀρωγὰν καὶ προτέλεια ναῶν.

ζ′ 238—246=247—256.

βίᾳ χαλινῶν δ' ἀναύδῳ μένει
κρόκου βαφὰς ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων
ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτῳ,

Agam. 192. Die erste Periode palinodisch, zwei Tetrapodieen von vier Hexapodieen umgeben. Die zweite Periode, durch Interpunction abgetrennt, wird durch eine iambische Tripodie eingeleitet und bewegt sich alsdann in Uebereinstimmung mit dem erregten Inhalte in pherekrateischen und choriambischen Reihen, die sich gegen den Schluss hin ohne Versende aneinander drängen.

Agam. 218. V. 1—5, eine Tetrapodie in der Mitte und vier umschliessende

liche rhythmische Ausdruck sind. Ueber den Gebrauch der alloiometrischen Elemente, über die Auflösung und die Verbindung der Reihen zu Versen war bereits oben die Rede. Die eurhythmische Anordnung der Reihen ist stets gewahrt, doch ist die Periodologie meist weniger kunstreich und verschlungen als in zahlreichen Strophen der Lyriker, entsprechend der schlichten Grossartigkeit der Aeschyleischen Poesie, der die einfach klaren und durchsichtigen Formen am meisten zusagen. Indess fehlt es auch nicht an kunstvoll gebildeten mesodischen und palinodischen Perioden.

Agam. Par. ε′ 192—204=205—217.

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́   –   – ⏑ – ⏑ –   –
5 ⏑̄ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏖ – ⏑ – –   –́ ⏖ – ⏑ – ⏒
–́ ⏖ – – ⏖ – –́ ⏖ – – ⏖ – –́ ⏖ – – ⏖ – –́ ⏖ – ⏑ – –

ϛ′ 218—227=228—237.

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – –
5 ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ –   – ⏑ –́ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ – – ⏖ – ⏑ –́ ⏑ – – ⏖ –
⏑ –́   – – ⏖ – ⏑ – –

ζ′ 238—246=247—256.

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   ⏒
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –

Hexapodieen bilden eine mesodische Periode. Die zweite Periode besteht aus vier Tetrapodieen und einer Hexapodie als Epodikon. Die drei letzten Reihen sind durch je einen Choriambus variirt.

Agam. 238. V. 1—4 stichisch: zwei Hexapodieen und zwei Pentapodieen, v. 5—7 mesodisch: eine Tetrapodie zwischen zwei Hexapodieen, v. 8. 9 stichisch: zwei Tetrapodieen, eine Hexapodie und eine durch den Choriambus variirte Tetrapodie. V. 246 *παιᾶνα* (*παιῶνα* Hartung) statt des handschr. *αἰῶνα* Enger.

5 πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν. ἁγνᾷ δ' ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρὸς
φίλου τριτόσπονδον εὔποτμον παιᾶνα φίλως ἐτίμα.

Agam. I. Stas. α' 367—384=385—402 ἀντ.

βιᾶται δ' ἁ τάλαινα πειθώ,
προβουλόπαις ἄφερτος ἄτας.
ἄκος δὲ παμμάταιον. οὐκ ἐκρύφθη,
πρέπει δέ, φῶς αἰνολαμπές, σίνος·
5 κακοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον
τρίβῳ τε καὶ προσβολαῖς
μελαμπαγὴς πέλει
δικαιωθείς, ἐπεὶ
διώκει παῖς ποτανὸν ὄρνιν,
10 πόλει πρόστριμμ' ἄφερτον ἐνθείς.
λιτᾶν δ' ἀκούει μὲν οὔτις
θεῶν· τὸν δ' ἐπίστροφον τῶνδε
φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ.

οἷος καὶ Πάρις ἐλθὼν ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν
ᾔσχυνε ξενίαν τράπεζαν κλοπαῖσι γυναικός.

β' 403—419=420—436.

λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας
κλόνους λογχίμους τε καὶ ναυβάτας ὁπλισμούς,
ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίῳ φθορὰν
βέβακεν ῥίμφα διὰ πυλᾶν
5 ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον
τάδ' ἐννέποντες δόμων προφῆται·
ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι,
ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες.
πάρεστι σιγὰς ἀτίμους,
10 ἀλοιδόρους, κάκιστ' ἀφειμένων ἰδεῖν.
πόθῳ δ' ὑπερποντίας φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν.

εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν ἔχθεται χάρις ἀνδρί,
ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.

Agam. I. Stasim. Die drei Strophenpaare sind durch einen gemeinschaftlichen metrischen Refrain von vier pherekrateisch-glykoneischen Reihen vereint. Die Epodos ist rein iambisch. Agam. 367. Die längste und kunstreichste aller tragisch-iambischen Strophen. Die eurhythmische Responsion ist folgende:

6 5 6 | 6 4 4 4 4 6 | 6 5 6

5 ∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —

∪ ∠ ∪ — — ∪ —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∪ — —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∠ ∪ — — ∪ —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∪ — — | ∠ ∪∪ — ∪ — —

Agam. I. Stas. α′ 367—384 = 385—402 ἀντ.

∪ ∠ — — ∪ — ∪ — —

∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — —

∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — — ∪ —

5 ∪ ∠ ∪ — — ∪ —

∪ ∠ ∪ — — ∪ —

∪ ∠ — — ∪ —

∪ ∠ — — ∪ —

∪ ∠ — — ∪ — ∪ — —

10 ∪ ∠ — — ∪ — ∪ — —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — ⏓

∪ ∠ — ∪ — ∪ — — ⏓

∠ ∪∪ — ∪ — —

∠ ⏓ — ∪∪ — — ∠ ⏓ — ∪∪ — ⏓

15 ∠ — — ∪∪ — ∪ — ∠ ∪ — ∪∪ — —

β′ 403—419 = 420—436.

∪ ∠ ∪ — — ∪ — — ∪ —

∪ ∠ — ∪ — ∪ — ∠ ∪ — ∪ — —

∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

∪ ∠ — — ∪ ∪∪ ∪ —

5 ∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∪ — —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — —

10 ∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

∪ ∠ ∪ — — ∪ — — ∪ — ∠ ∪ — ∪ — —

∠ ⏓ — ∪∪ — — ∠ ∪ — ∪∪ — ∪

∠ ⏓ — ∪∪ — ∪ — ∠ ⏓ — ∪∪ — —

V. 13 bildet das Epodikon als eine durch den Choriambus variirte Tetrapodie, v. 14. 15 den in στρ. β′ und γ′ wiederkehrenden metrischen Refrain.

Agam. 403. Zwei Perioden, eine jede mit einem Epodikon:

6 4 4 6 5 5 ἐπῳδ. 6 | 6 6 5 6 6 ἐπῳδ. 4

γ′ 437—455 = 457—474.

ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορὸς πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοισι πέμπει βαρὺ ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντήνορος σποδοῦ γεμίζων λέβητας εὐθέτους.
στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄνδρα, τὸν μὲν ὡς
μάχης ἴδρις, τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ' ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός.
5 τάδε σῖγά τις βαΰζει.
φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἕρπει
προδίκοις Ἀτρείδαις.

οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος θήκας Ἰλιάδος γᾶς
εὔμορφοι κατέχουσιν· ἐχθρὰ δ' ἔχοντας ἔκρυψεν.

Agam. II. Stasim. γ′ 737—749 = 750—762.

πάραυτα δ' ἐλθεῖν ἐς Ἰλίου πόλιν
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας,
ἀκασκαῖόν τ' ἄγαλμα πλούτου,
μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος.

5 παρακλίνασ' ἐπέκρανεν δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος συμένα Πριαμίδαισιν,
πομπᾷ Διὸς ξενίου, νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.

δ′ 763—772 = 773—782 ἀντ.

Δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώμασιν, τὸν δ' ἐναίσιμον τίει βίον.
τὰ χρυσόπαστα δ' ἔδεθλα σὺν πίνῳ χερῶν παλιντρόποις
ὄμμασι λιποῦσ', ὅσια προσέβαλε δύναμιν οὐ
σέβουσα πλούτου παράσημον αἴνῳ.
5 πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾷ.

Agam. Thren. ε′ 1530—1536 = 1560—1566 Schlussstrophe.

ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεὶς
εὐπαλάμων μεριμνᾶν
ὅπᾳ τράπωμαι, πίτνοντος οἴκου.
δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ
5 τὸν αἱματηρόν· ψακὰς δὲ λήγει.
Δίκα δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θηγάνει βλάβας
πρὸς ἄλλαις θηγάναις μάχαιραν.

Choeph. Parod. α′ 23—31 = 32—41.

ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν
χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ.

Agam. 437. Die zweite Reihe v. 4 bildet das Epodikon als eine im Eingange durch den Choriambus variirte Pentapodie. Vor den metrischen Refrain sind ionische Reihen eingeschoben. Vgl. Agam. 737.

Agam. 737. Zwei Hexapodieen und je zwei Tetrapodieen, die beiden letzten glykoneisch, sind zu einer tetrastichischen Periode verbunden. Dem Epodikon gehen vier ionische Reihen voraus, v. 5. 6.

Agam. 763. V. 1 und 2 mesodische Periode, eine Pentapodie von je

γ′ 437—455 = 457—474.

∪ —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ —
— ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪∪ — ∪ — ∪ — ⏒
5 ∪∪ —́ ∪ — ∪ — —
∪∪ —́ ∪ — ∪ — —
∪∪ —́ ∪ — —

—́ — — ∪ ∪ — — —́ — — ∪ ∪ — —
—́ — — ∪ ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ ∪ — —

Agam. II. Stasim. γ′ 737—749 = 750—762.

∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ⏒
∪ —́ — — ∪ — ∪ — —
—́ ∪∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪
5 ∪∪ —́ — ∪∪ — — ∪∪ —́ ∪ — ∪ — —
∪∪ —́ — ∪∪ — — ∪∪ —́ — ∪ ∪ — —
— —́ ∪ — ∪∪ — —́ ∪ — ∪ ∪ — —

δ′ 763—772 = 773—782.

∪ —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪́∪ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪∪ — ∪ — —
5 —́ ∪∪ — ∪ — —

Agam. Thren. ε′ 1530—1536 = 1560—1566 Schlussstrophe.

∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — —
—́ ∪∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
5 ∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ — — ∪ — ∪ — —

Choeph. Parod. α′ 23—31 = 32—41.

∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

---

zwei Tetrapodieen umschlossen; es folgen zwei Hexapodieen und eine durch den Choriambus variirte katal. Tetrapodie. V. 2 ἐσθλὰ cod., ἔδεσθλα Auratus.

Agam. 1530. Stichische Periode, der als Proodikon eine Hexapodie mit einer durch den Choriambus variirten katalektischen Tetrapodie vorausgeht. v. 1531 εὐπαλάμων μεριμνᾶν Enger.

Choeph. 23. Zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen (v. 1—4) bilden eine palinodische, zwei Oktapodieen eine stichische Periode. Daran

πρέπει παρῇσι φοινίοις ἀμυγμὸς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ
δι' αἰῶνος δ' ἰυγμοῖσι βόσκεται κέαρ.
5 *λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,*
πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις
ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

β' 42—54=55—65.

σέβας δ' ἄμαχον, ἀδάματον, ἀπόλεμον τὸ πρὶν
δι' ὤτων φρενός τε δαμίας
περαῖνον νῦν ἀφίσταται.
φοβεῖται δέ τις τόδ' ἐκθροεῖν·
τί δ' ἐν βροτοῖς θεός τε καὶ θεοῦ πλέον;
ῥοπὴ δ' ἐπισκοπεῖ δίκας
ταχεῖα τοὺς μὲν ἐν φάει,
τὰ δ' ἐν μεταιχμίῳ σκότου
μένει χρονίζοντα βρύει·
τοὺς δ' ἄκρατος ἔχει νύξ.

Choeph. I. Stas. γ' 623—630=631—638.

ἐπεὶ δ' ἐπεμνασάμαν ἀμειλίχων
πόνων, ἀκαίρως δὲ δυσφιλὲς γαμήλευμ', ἀπεύχετον δόμοις
γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν
ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ,
5 *ἐπ' ἀνδρί δᾳοισ(ιν) ἐπικότῳ σέβας,*
τίω δ' ἀθέρμαντον ἑστίαν δόμων
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν.

δ' 639—645=646—652.

τὸ δ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος διανταίαν ὀξυπευκὲς οὐτᾷ
διαὶ Δίκας. τὸ μὴ θέμις γὰρ οὐ λὰξ πέδοι πατούμενον, τὸ πᾶν Διὸς
σέβας παρεκβάντες οὐ θεμιστῶς.

---

reiht sich die Clausula einer trochäischen Strophe (s. S. 206) als Epodikon, wie auch der Schlussvers der ersten Periode (v. 4) trochäisch ist. Die lange Thesis v. 3 sucht Hermann durch *πρέπει παρῇσι φοίνιος διωγμὸς* zu entfernen, viel näher liegt die von uns gegebene kleine Aenderung. S. Rossbach de Choephor. locis nonnullis comm. Ind. lect. Vratisl. Sommer 1859. S. 10.

Choeph. 42. V. 1—5 drei Pentapodieen von zwei Hexapodieen mesodisch umschlossen. Es folgen vier Tetrapodieen mit einem Pherekrateus. Mit unserer Abtheilung kommt die in Strophe und Antistrophe gleichmässig gewahrte Interpunction überein. V. 2 der bisherigen Abtheilung *ἰὼ γαῖα μαῖα μωμένα μ' ἰάλλει* ist arrhythmisch (s. § 21). — Ueber die Epode dieses Liedes v. 75—83, die schlecht überliefert, aber auch in fast unglaublicher Weise von den Neueren prosodisch und metrisch verstümmelt und verkehrt abgetheilt worden ist, siehe die ausführliche Auseinandersetzung a. a. O., S. 1—9. Von den aus den Scholien eruirten Lesarten

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   —
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
5 ⏑ —́   —   — ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
—́ — — — — — — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

β' 42—54=55—65.

⏑ —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ —́   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́   —   — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ —   — ⏑⏑ —
—́ — — ⏑⏑ — —

Choeph. I. Stas. γ' 623—630=631—638.

⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́   —   — ⏑ — ⏑ —   —

δ' 639—645=646—652.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́   —   — ⏑ — ⏑ —   —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — —

---

darf nicht abgegangen werden. V. 59 ἐκθροεῖν· und v. 60 τί δ' ... πλέον; Oberdick, Curae Aeschyleae p. 3.

Choeph. 623. V. 3 als Mesodikon von je einer Tetrapodie und je zwei Hexapodieen umschlossen. V. 7 Epodikon. V. 3 schreibt Hermann, um die Auflösung in der Strophe zu vermeiden, δάοις ἐπικλύτῳ (Handschr. δηΐοις ἐπικότῳ).

Choeph. 639. V. 1. 2 zwei Pentapodieen und zwei Hexapodieen distichisch verbunden mit einer Hexapodie als Epodikon. Die zweite Reihe in v. 1 beginnt wie in den trochäischen Strophen mit zwei τρίσημοι (s. S. 202). Da eine solche Reihe in den übrigen iambischen Strophen des Aeschylus nicht vorkommt (cf. die Iambo-Trochäen § 35), so könnte man, wie es bisher geschehen, mit διανταίαν einen neuen Vers beginnen; dann ist διανταίαν wie das antistrophische προχαλκεύει mit Verkürzung des Diphthongen als Diiambus zu lesen.

Choeph. Thren. ϛ′ 405—409=418—422.

πόποι δᾶ, νερτέρων τυραννίδες;
ἴδετε πολυκρατεῖς ἀραὶ
φθινομένων, ἴδεσθ' Ἀτρειδᾶν τὰ λοίπ' ἀμηχάνως
ἔχοντα καὶ δωμάτων
5 ἄτιμα. πᾶ τίς τράποιτ' ἄν, ὦ Ζεῦ;

ζ′ 423—433=444—455.

ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας
νόμοις ἰηλεμιστρίας,
ἀπριγδόπληκτα πολυπλάνητα δ' ἦν ἰδεῖν
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα
5 ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπερρόθει
κροτητὸν ἀμὸν καὶ πανάθλιον κάρα. (ἀντ. ?)
ἰὼ ἰὼ δαΐα
πάντολμε μᾶτερ, δαΐαις ἐν ἐκφοραῖς
ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ',
10 ἄνευ δὲ πενθημάτων
ἔτλας ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι.

η′ 434—438=439—443.

τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι.
πατρὸς δ' ἀτίμωσιν ἄρα τείσει
ἕκατι μὲν δαιμόνων,
ἕκατι δ' ἀμᾶν χερῶν.
5 ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.

ϑ′ 456—460=461—465.

σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις.
ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα.
• στάσις δὲ πάγκοινος ἅδ' ἐπιρροθεῖ,
ἄκουσον ἐς φάος μολών,
5 ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς.

Eumen. Par. δ′ 381—388=389—396.

μένει γάρ· εὐμήχανοι δὲ καὶ τέλειοι κακῶν τε μνήμονες, σεμναὶ
καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς,
ἄτιμ' ἀτίετα διόμεναι λάχη θεῶν διχοστατοῦντ' ἀναλίῳ λάμπᾳ,
5 δυσποδοπαίπαλα δερκομένοισι
καὶ δυσομμάτοις ὁμῶς.

Choeph. 405. Eine Oktapodie wird mesodisch von zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen umschlossen. *φθινομένων* H. L. Ahrens.

Choeph. 423. V. 7 der Antistrophe mit Hermann zu lesen: *γράφου δι' ὤτων δέ σοι* statt *συν|τέτραινε* der Handschriften.

Choeph. Thren. ϛ' 405—409=418—422.

⏒ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

ζ' 423—433=444—455.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
⏑ —́ ⏑ — ⏒ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏓
5 ⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — (?)
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
10 ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

η' 434—438=439—443.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

ϑ' 456—460=461—465.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — —

Eumen. Par. δ' 381—388=389—396.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — — —
⏒ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — — —
5 —́ ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Choeph. 434. Zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen stichisch verbunden mit einer Hexapodie als Epodikon.

Eumen. 381. S. Rossbach de Eumenidum parodo commentatio. Vratisl. 1859 und Weil ad h. l. in der grösseren Ausgabe. An dochmische Messung ist hier nicht zu denken. *δυσοδοπαίπαλα* Med.

Eumen. II. Stas. 550—556.

ἑκὼν δ' ἀνάγκας ἄτερ δίκαιος ὢν οὐκ ἄνολβος ἔσται·
πανώλεθρος δ' οὔποτ' ἂν γένοιτο.
τὸν ἀντίτολμον δέ φαμι παρβάταν
τὰ πολλὰ παντόφυρτ' ἄγοντ' ἄνευ δίκας
5 βιαίως ξὺν χρόνῳ καθήσειν,
λαῖφος ὅταν λάβῃ πόνος θραυομένας κεραίας.

Supplic. I. Stas. ε' 590—594 = 595—599. ἀντ.

ὑπ' ἀρχᾶς δ' οὔτινος θοάζων
τὸ μεῖον κρεισσόνων κρατύνει·
οὔτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβει κάτω.
πάρεστι δ' ἔργον ὡς ἔπος
5 σπεῦσαι· τί τῶνδ' οὐ Διὸς φέρει φρήν;

Supplic. II. Stas. 698—703 = 704—709. ἀντ.

θεοὺς δ', οἳ γᾶν ἔχουσιν, ἀεὶ
τίοιεν ἐγχωρίους πατρῴαις
δαφνηφόροις βουθύτοισι τιμαῖς.
τὸ γὰρ τεκόντων σέβας
5 τρίτον τόδ' ἐν θεσμίοις
Δίκας γέγραπται μεγιστοτίμου.

Supplic. III. Stas. α' 776—783 = 784—791.

ἰὼ γᾶ βοῦνι, πάνδικον σέβας,
τί πεισόμεσθα; ποῖ φύγωμεν Ἀπίας
χθονὸς, κελαινὸν εἴ τι κεῦθός ἐστί που;
μέλας γενοίμαν καπνὸς
5 νέφεσσι γειτονῶν Διὸς,
τὸ πᾶν δ' ἀφάντος ἀμπετασθείην, ὅπως
κόνις ἄτερ τε πτερύγων ὀροίμαν.

β' 792—799 = 800—807.

πόθεν δέ μοι γένοιτ' ἂν αἰθέρος θρόνος,
πρὸς ὃν νεφῶν ὑδρηλὰ γίγνεται χιὼν
ἢ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσδεικτος οἰόφρων κρεμὰς
γυπιὰς πέτρα, βαθὺ πτῶμα μαρτυροῦσά μοι,
5 πρὶν δαΐκτορος βίᾳ
καρδίας γάμου κυρῆσαι.

Eumen. 550. Die ganze Strophe bildet eine mesodische Periode von sieben Reihen, indem drei Hexapodieen auf jeder Seite eine distichisch verbundene Hexapodie und Tetrapodie haben. Eine logaödische Tripodie als Epodikon.

Suppl. 599. σπεῦσαι· τί τῶνδ' οὐ Διὸς φέρει φρήν; Stenzel statt des Handschriftlichen σπεῦσαί τι τῶν δούλιος φέρει φρήν.

Eumen. II. Stas. 550—556.

∪ —́ ∪ —   — ∪ — ∪ — ∪ —   —́ ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ —   — ∪ — ∪ —   ⏓
∪ —́ ∪ —   — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
5 ∪ —́   —   — ∪ — ∪ —   —
—́ ∪∪ — ∪ — ∪ —   —́ ∪∪ — ∪ — —

Supplic. I. Stas. ε′ 590—594=595—599.

∪ —́   —   — ∪ — ∪ —   —
∪ —́   —   — ∪ — ∪ —   —
⏓ ∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
5 ⏓ —́ ∪ —   — ∪ — ∪ —   —

Supplic. II. Stas. 698—703=704—709.

∪ —́   —   — ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ —   — ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ —   — ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ —   — ∪ —
5 ∪ —́ ∪ —   — ∪ —
∪ —́ ∪ —   — ∪ — ∪ — —

Supplic. III. Stas. α′ 776—783=784—791.

∪ —́   —   — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ —   ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ —   ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ —   — ∪ —
5 ∪ —́ ∪ — ∪ —   ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ —   ∪ — — — ∪ —
∪ —́ ∪ —   — ∪∪ — ∪ —   —

β′ 792—799=800—807.

∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
⏓ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
⏓ —́ ∪ — ∪ — ∪ —   —́ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪ — ∪ — ∪ —   —́ ∪ — ∪ — ∪ —
5 —́ ∪ — ∪ — ∪ —
— —́ ∪ — ∪ —   —

Suppl. 776. v. 776 *βοῦνι* Dindorf, *πάνδικον* Paley statt des Handschr. *βουνῖτι ἔνδικον.* V. 781 *ἀφάντως ἀμπετασθείην, ὅπως* Oberdick, Ausgabe der Schutzfl., Berlin 1869. V. 782 *ἄτερ τε* Oberdick; *ὀροίμαν* statt des Handschr. *ὀλοίμαν* Dindorf.

γ′ 808—816 = 817—824.

ἴυζε δ' ὀμφὰν ὀρανίαν, μέλη λιτανὰ θεοῖσι, καὶ
**τέλεα δέ [μοι] πῶς πελόμενά μοι*
λύσιμα; μάχιμα δ' ἔπιδε, πάτερ, βίαια μὴ φιλεῖς ὁρῶν
ὄμμασιν ἐνδίκοις· σεβίζου δ' ἱκέτας σέθεν, γαιάοχε παγκρατὲς Ζεῦ.

Sept. Par. α′ 287—303 = 304—320.

μέλει, φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ· γείτονες δὲ καρδίας
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος
τὸν ἀμφιτειχῆ λεών, δράκοντας ὥς τις τέκνων
ὑπερδέδοικεν λεχαίων δυσευνάτορας πάντρομος πελειάς.

Sept. I. Stas. β′ 734—741 = 742—749.

ἐπειδὰν αὐτοκτόνως αὐτοδάϊκτοι θάνωσι,
καὶ γαῖα κόνις πίῃ
μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον,
τίς ἂν καθαρμοὺς πόροι, τίς ἄν σφε λούσειεν; ὦ
5 *πόνοι δόμων νέοι παλαιοῖσι συμμιγεῖς κακοῖς.*

δ′ 766—771 = 772—777.

τελεῖται γάρ· παλαιφάτων ἀραί,
βαρεῖαι καταλλαγαί,
τὰ δ' ὀλοὰ πενομένους παρέρχεται.
πρόπρυμνα δ' ἐκβολὰν φέρει
5 *ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν ὄλβος ἄγαν παχυνθείς.*

ε′ 778—784 = 785—791.

ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων ἐγένεθ' ὁ μέλεος ἀθλίων γάμων
ἐπ' ἄλγει δυσφορῶν
μαινομένᾳ κραδίᾳ δίδυμα κάκ' ἐτέλεσεν·
πατροφόνῳ χερὶ τῶν
5 *κρεισσοτέκνων ὀμμάτων ἐπλάγχθη.*

Septem α′ 832—839 = 840—847.

ὦ μέλαινα καὶ τελεία γένεος Οἰδίπου τ' ἀρά,
κακόν με καρδίαν τι περιπίτνει κρύος.

Suppl. 808. Die Messung des im Med. verdorbenen V. 2 ist durch die Antistrophe *μετά με δρόμοισι διόμενοι* gesichert.

Sept. 287. Die Strophe besteht wie *στρ. γ′* aus zwei alloiometrischen Theilen, einem iambischen und einem pherekrateischen, durch Interpunction scharf getrennt. V. 1. 2 bilden eine mesodische, v. 3. 4 eine stichische Periode mit einem dem Mesodikon der ersten Periode gleichen Epodikon.

Sept. 734. Die zweite Reihe v. 1 ist pentapodisch (s. III, 2) und respondirt mit v. 3, so dass die erste Periode distichisch ist, zwei Tetrapodieen und zwei Pentapodieen. Es folgen zwei stichisch verbundene Oktapodieen. V. 786 *γαῖα* Hermann, *χθονία* Med. Vgl. Oberdick, Progr. Glatz 1870 p. 11 und das Scholion. V. 766 *τελεῖται γάρ·* st. *τέλειαι* Oberdick a. a. O.

γ′ 808—816=817—824.

⏑ ⊥ ⏑ — — ⏖ ⏑ —, ⏑ ⊥ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ ⏔ ⏑ ⏖ ⏑ —, ⏑ ⊥ ⏑ — ⏓ — ⏑ —
⊥ ⏖ — ⏑ — ⏑ —   ⊥ ⏖ — ⏑ — —   ⊥ ⏖ — ⏑ — ⏒

Sept. Par. α′ 287—303=304—320.

⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —   — ⏑ —   ⊥ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⊥   —   — ⏑ — ⏑ —   —
⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —   ⊥ ⏑ —   — ⏑ —   ⊥ ⏑ — ⏑ — —

Sept. I. Stas. β′ 734—741=742—749.

⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —   ⊥ ⏖ —   — ⏑ — ⏒
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥   — ⏑ — ⏑ —   ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —, ⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —
5 ⏓ ⊥ ⏑ — ⏓ — ⏑ —   ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

δ′ 766—771=772—777.

⏑ ⊥   —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥   — ⏑ —   ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ —   ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ —   ⏑ —
5 — ⊥ — — — — ⏖ — ⏑ —   —

ε′ 778—784=785—791.

⏑ ⊥   — ⏑ —   ⏑ ⏔, ⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥   —   — ⏑ —
⊥ ⏖ — ⏖ —   ⏑ ⏖́ ⏑   ⏖ ⏑ —
⊥ ⏖ — ⏖ —
5 ⊥ ⏖ —   — ⏑ — ⏑   — —

Septem α′ 832—839=840—847.

⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ —   ⏑, ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖   ⏑   — ⏑ —

---

p. 15. V. 768 *πενομένους* statt des Handschr. *πελόμεν' οὐς* (nach Vit. *οὐ*) Kirchhoff. V. 770 *ἐγένεϑ' ὁ* statt des Handschr. *ἐγένετο* mit dem Schol. Oberdick a. a. O. p. 16.

Sept. 766. Eine Pentapodie ist mesodisch von zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen umschlossen, von welchen die letzte als Schlussreihe anapästisch-logaödisch ist: 6 4 5 4 6.

Sept. 778. Drei Tetrapodieen und drei (daktylisch-trochäische) Tripodieen mit einer Hexapodie als Epodikon.

Sept. 832. Zwei Oktapodieen umschliessen eine Hexapodie, es folgen drei zu einem Verse vereinte Tetrapodieen.

ἔτευξα τύμβῳ μέλος Θυιὰς αἱματοσταγεῖς
νεκροὺς κλ'ουσα δυσμόρως θανόντας· ἦ δύσορνις ἅδε ξυναυλία δορός.

Sept. Threnos α' 874—879=880—887.

Η. ἰὼ ἰὼ
δύσφρονες, φίλων ἄπιστοι καὶ κακῶν ἀτρύμονες,
δόμους πατρῴους ἑλόντες μέλεοι σὺν αἰχμᾷ.
Η. μέλεοι δῆθ' οἳ μελέους θανάτους ηὕροντο δόμων ἐπὶ λύμᾳ.

β' 888—899=900—910. ἀντ.

Η. διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος
Η. στένουσι πύργοι, Η. στένει πέδον φίλανδρον, μενεῖ
κτέανά τ' ἐπιγόνοις,
Η. δι' ὧν αἰνομόροις —
5 Η. δι' ὧν νεῖκος ἔβα
καὶ θανάτου τέλος.
Η. ἐμοιράσαντο δ' ὀξυκάρδιοι —
Η. ἐμοιράσαντο δ', ὥστ' ἴσον λαχεῖν, κτήματα.
Η. διαλλακτῆρι δ' οὐν
10 ἀμεμφεία φίλοις
οὐδ' εὔχαρις Ἄρης.

γ' 911—921=922—933.

Η. σιδαρόπλακτοι μὲν ὧδ' ἔχουσιν·
Η. σιδαρόπλακτοι δὲ τοὺς μένουσιν —
Η. τάχ' ἄν τις εἴποι, τίνες;
Η. τάφων πατρῴων λάχαι.
5 Η. δόμων μάλ' ἀχὰν ἐς οὓς προπέμπει (?)
δαϊκτὴρ γόος αὐτόστονος, αὐτοπήμων,
δαϊόφρων, οὐ φιλογαθής, ἐτύμως δακρυχέων ἐκ φρενός, ἃ κλαομένας
μου μινύθει τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοιν.

δ' 934=946=947—960. ἀντ.

Η. ἔχουσι μοῖραν λαχόντες, ὦ μέλεοι,
διοσδότων ἀχέων· ὑπὸ δὲ σώματι γᾶς
πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται.
Η. ἰὼ πολλοῖς ἐπανθίσαντες

Sept. 874. Nach einer aus Interjectionen bestehenden Dipodie als Proodikon folgt ein trochäischer, ein synkopirter iambischer und ein anapästischer Tetrameter.

Sept. 888. Eine Pentapodie bildet das Proodikon. Die erste Periode besteht aus zwei zu einer Oktapodie vereinten Tetrapodieen und vier Tripodieen, die zweite aus zwei zu einer Hexapodie vereinten Tripodieen und vier Tetrapodieen, ein anakrusischer Adonius bildet das Epodikon, der ebenswenig wie v. 3 dochmisch gemessen werden darf:

5 Prood. | $\underline{4\ 4}$ 3 3 3 3 | $\underline{3\ 3}$ 4 4 4 4 | 3 Epod.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Sept. Threnos α′ 874—879=880—887.

⏑ —́ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —, —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ ⏑́⏑ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ —, — ⏑́⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —

β′ 888—899=900—910.

⏑ —́ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏓ —́ ⏑ — — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
⏑́ — — ⏑⏑ —
5 ⏑́ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑ ⏓
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏓
⏑ —́ — — ⏑ —
10 ⏑ —́ — — ⏑ —
⏑ —́ ⏑⏑ — —

γ′ 911—921=922—933.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏓
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏓
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏓ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ — —

δ′ 934—946=947—960.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —́⏑ ⏑ — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏓

Sept. 911. Die erste Periode enthält zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen in stichischer Folge, die zweite beginnt mit einer iambischen Hexapodie, auf welche zwei Pherekrateen und drei choriambische Dimeter folgen, bis endlich die schliessende Hexapodie (s. III, 2) mit der Anfangsreihe v. 5 respondirt. Die vier letzten Reihen sind wie Agam. 192 zu einem Verse vereint.

Sept. 934. Die erste Periode enthält eine Hexapodie und drei Tripodieen, die zweite eine Hexapodie und eine Tripodie mit einer folgenden palinodischen Periode: 6 4 6 6 4 6. Den Threnos gebe ich nach Westphal,

5 πόνοισι γενεάν·
τελευτᾷ δ' αἵδ' ἐπηλάλαξαν
Ἀραὶ τὸν ὀξὺν νόμον,
τετραμμένου παντρόπῳ φυγᾷ γένους.
ἕστακε δ' Ἄτας τροπαῖον ἐν πύλαις,
10 ἐν αἷς ἐθείνοντο, καὶ
δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων.

ε' 961—965.

Α. σὺ παισθεὶς ἔπαισας· Ι. σὺ δ' ἔθανες κατακτάς. 961
Α. δορὶ δ' ἔκανες· Ι. δορὶ δ' ἔθανες.
Α. μελεόπονος· Ι. μελεοπαθής.
Α. ἴτω γόος. Ι. ἴτω δάκρυ.
Α. πρόκεισαι. Ι. κατακτάς.

Pers. Threnos δ' 1002—1007=1008—1013.

Ξ. βεβᾶσιν οὐχ ἅπερ ἀκρῶται στρατοῦ·
Χ. βεβᾶσιν, οἵ, νώνυμοι.
Ξ. ἰὴ ἰή, ἰὼ ἰώ,
Χ. ἰὼ ἰώ, δαιμόνων
5 θέντων ἄελπτον κακὸν
διαπρέπον, οἷον δέδορκεν Ἄτα.

ε' 1014—1025=1026—1037.

Ξ. πῶς δ' οὔ; στρατὸν μὲν τοσοῦτον φθίσας πέπληγμαι.
Χ. τί δ' οὐκ; ὄλωλεν μεγάλως τὰ Περσᾶν.
Ξ. ὁρᾷς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ὅλας στολᾶς;
Χ. ὁρῶ ὁρῶ. Ξ. τόνδε τ' οἰστοδέγμονα; —
5 Χ. τί τόδε λέγεις σεσωσμένον;
Ξ. θησαυρὸν βελέεσσιν.
Χ. βαιά γ' ὡς ἀπὸ πολλῶν.
Ξ. ἐσπανίσμεθ' ἀρωγῶν.
Χ. Ἰάνων λαὸς οὐ φυγαίχμας.

ϛ' 1038—1045=1046—1053. ἀντ.

Ξ. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν.
Χ. μέλειν πάρεστι, δέσποτα.

Proleg. p. 129 ff. und J. Oberdick, de exitu fabulae Aeschyleae, quae Septem etc. commentatio. Arnsberg 1877, wo der kritische Nachweis gegeben ist. Die Antistrophe ε' hat Westphal aus den Trümmern der Ueberlieferung wieder hergestellt. In Strophe ε' und ff. sind mit demselben die Namen der Antigone und Ismene umzustellen. Die letztere ist Leiterin des Gesanges. μέλεοι zweisilbig zu lesen.

Pers. 1002. Den Text des Threnos gebe ich meist nach J. Oberdick, Aeschyli Persae, Berlin 1876, wo man den kritischen Nachweis sehe. v. 1004 f. δαιμόνων θέντων st. des Handschr. δαίμονες ἔθετ' Weil. V. 1006 ist ι in διαπρέπον mit Menzel als Konsonant zu lesen.

5 ∪ —́ ∪∪ ∪ —
∪ —́ — — ∪ — ∪ — ⏓
∪ —́ ∪ — — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
10 ∪ —́ ∪ — — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — —

ε′ 961—965.

∪ —́ — ∪ — — ∪ ∪́∪ — ∪ — —
∪ ∪́∪ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ ⏓
∪ ∪́∪ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ —
∪ —́ ∪∪ ∪ — ∪∪
∪ —́ — ∪ — —

Pers. Threnos δ′ 1002—1007 = 1008—1013.

∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪̄ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ —
5 ∪ —́ ∪ — — ∪ —
—́ ∪∪ — — ∪ — ∪ — —

ε′ 1014—1025 = 1026—1037.

∪̄ —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — — ∪∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — — ∪∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪∪ — ∪ — ∪ —
5 ⏓ ∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ — — ∪∪ — ∪̄
—́ ∪ — ∪∪ — —
—́ ∪ ∪∪ — —
∪ —́ — — ∪ — ∪ — —

ς′ 1038—1045 = 1046—1053.

∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —

Pers. 1014. V. 1—3 eine stichische Periode: zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen, v. 4—9 eine palinodische Periode: vier Tetrapodieen, von denen die drei letzten pherekrateische Form haben (s. III, 2), von zwei Hexapodieen umschlossen.

Pers. 1038. Die eurhythmische Anordnung wie in στρ. δ′, nur dass hier eine durch den Choriambus variirte Tetrapodie als Epodikon hinzutritt. V. 1 Str. *δίαινε δίαινε πῆμα* mit Synecphonesis, denn ein Daktylus kann hier in keiner Weise geduldet werden.

Ξ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.
Χ. αἰαῖ αἰαῖ, δύα δύα.
5 Ξ. ἐπορθίαζέ νυν γόοις.
Χ. ὀτοτοτοτοῖ, μέλαινα δ' ἀμμεμίξεται
οἶ, στονόεσσα πλαγά.

ζ' 1054—1059=1060—1065.

Ξ. καὶ στέρν' ἄρασσε καὶ βόα τὸ Μύσιον.
Χ. ἄνι', ἄνια.
Ξ. καί μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα.
Χ. ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνα.
5 Ξ. ἄϋτει δ' ὀξύ. Χ. καὶ τάδ' ἔρξω.

---

§ 32.

Die iambischen Strophen des Euripides.

Nächst Aeschylus hat sich am meisten Euripides der iambischen Strophen bedient. Es könnte diese Thatsache auffallend erscheinen, da Euripides sich in Ton, Anschauung und Stil von Aeschylus weit entfernt, allein sie erklärt sich leicht, wenn man bedenkt, dass die iambischen Strophen Aeschyleischer Manier eine typische Form der tragischen Metrik überhaupt blieben. Euripides schloss sich hier in der Metrik dem Herkömmlichen an, ohne neue künstlerische Formen zu schaffen, während Sophokles seinen eigenen Weg ging und das iambische Maass nach individuellen Principien umgestaltete. Euripides hat sich die Technik des Aeschylus vollkommen angeeignet, ohne aber dessen Mannichfaltigkeit und die Freiheit der rhythmischen Variation zu erreichen, so dass es leicht ist, bloss nach dem Metrum eine Euripideische von einer Aeschyleischen Strophe zu unterscheiden. Die Euripideischen sind im Ganzen einfacher ohne den grossen Wechsel im Gebrauch der Synkope; Einmischung alloiometrischer Reihen und Perioden ist seltener, Auflösung und Zulassung mittelzeitiger Thesen häufiger. Die Strophen haben grössere Ausdehnung, der eurhythmische Bau ist meist sehr einfach. Das Aeschyleische Gesetz, nach welchem entweder das ganze Lied oder der Schluss des Liedes aus iambischen Strophen besteht, ist

Pers. 1054. V. 1 καὶ βόα Hermann, κἀπιβῶ Dindorf, κἀπιβόα Med. Die ungleichförmige Composition weist darauf hin, dass v. 2 oder 4 das Richtige noch nicht hergestellt ist.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –

ζ′ 1054—1059 = 1060—1065.

⏑̄ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑
– –́ ⏑ – – – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑
5 ⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –

---

auch von Euripides beobachtet. Fast durchweg sind die melischen Parthieen der Hiketides in Iamben gehalten: die Schlussstrophe im Chorikon des Prologs, welcher zwei ionische Strophenpaare vorausgehen, das erste Stasimon (α′ α′ β′ β′), das zweite Stasimon (778—793), der Threnos des dritten Epeisodion (798. 824 α′ α′ β′), das darauf folgende Chorikon 918—924, der Threnos in der Exodos (1123—1164 α′ α′ β′ β′ γ′ γ′). Die Iamben sind hier der Ausdruck leidenschaftlich bewegten Flehens, welches die Grundstimmung dieser Tragödie ausmacht. Ausserdem bilden sie bei Euripides die Schlussstrophe des ersten Stasimon im Hercules furens (408—441), den Schlussthrenos der Elektra 1177, die Parodos und den Threnos im ersten Epeisodion der Troades, so wie den Schlussthrenos derselben Tragödie, endlich den Schlusskommos der Andromache 1197. Das Aeschyleische Gesetz der Stellung ist bloss Andromache II. Stasimon verletzt, wo auf ein iambisches ein daktylo-trochäisches Strophenpaar folgt; indess hat das dem Euripides eigenthümliche daktylo-trochäische Metrum überhaupt mit dem iambischen dasselbe Ethos, vgl. III, 1. C. Auch in den nicht erhaltenen Stücken muss Euripides häufig das iambische Maass gebraucht haben, darauf weisen die Fragmente und die Parodieen des Euripides bei Aristophanes hin (s. § 33).

Alcest. I. Epeisod. 213—225 = 226—237.

Η. ἰὼ Ζεῦ, τίς ἂν πῶς πᾷ πόρος κακῶν
γένοιτο καὶ λύσις τύχας ἃ πάρεστι κοιράνοις;
ἔξεισί τις; ἢ τέμω τρίχα
καὶ μέλανα στόλ[μ]ον πέπλων ἀμφιβαλώμεθ' ἤδη;
5 Η. δῆλα μέν, φίλοι, δῆλά γ', ἀλλ' ὅμως
θεοῖσιν εὐχώμεσθα· θεῶν γὰρ δύναμις μεγίστη.
Η. ὦναξ Παιάν, ἔξευρε μηχανάν τιν' Ἀδμήτῳ κακῶν,
πόριζε δή, πόριζε·
καὶ πάρος γὰρ τοῦδ' ἐφεῦρες, [καὶ νῦν]
10 λυτήριος ἐκ θανάτου γενοῦ, φόνιον δ' ἀπόπαυσον Ἅιδαν.

Androm. II. Stas. α' 464—470 = 471—478.

οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν
οὐδ' ἀμφιμάτορας κόρους,
ἔριδας † οἴκων δυσμενεῖς τε λύπας.
μίαν μοι στεργέτω πόσις γάμοις
5 ἀκοινώνητον ἀνδρὸς εὐνάν.

Androm. Schluss-Kommos 1197—1212 = 1213—1225.

ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ· θανόντα δεσπόταν γόοις
νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω.
ΠΗ. ὀτοτοτοτοῖ· διάδοχα δ' ὦ τάλας ἐγὼ
γέρων καὶ δυστυχὴς δακρύω.
5 ΧΟ. θεοῦ γὰρ αἶσα, θεὸς ἔκρανε συμφοράν.
ΠΗ. ἰὼ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρημον,
*ὤμοι μοι, ταλαίπωρον ἐμὲ
γέροντ' ἄπαιδα νοσφίσας.
ΧΟ. θανεῖν θανεῖν σε, πρέσβυ, χρῆν πάρος τέκνων.
10 ΠΗ. οὐ σπαράξομαι κόμαν,
οὐκ ἐπιθήσομαι κάρᾳ
κτύπημα χειρὸς ὀλοόν; ὦ πόλις πόλις,
διπλῶν τέκνων μ' ἐστέρησε Φοῖβος.

Elektra Schlussthrenos α' 1177—1189 = 1190—1205. Antistr.

Ο. ἰὼ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαν,
ἄφαντα φανερὰ δ' ἐξέπραξας ἄχεα, φόνια δ' ὤπασας

Alcest. 213. Jeder Halbchor beginnt mit zwei Tripodieen (v. 1. 5) und zwei Tetrapodieen (v. 2. 6). Der erste Halbchor schliesst mit drei logaödischen Tetrapodieen (v. 3. 4), der zweite mit zwei Oktapodieen, von denen zwei Tetrapodieen umschlossen werden. V. 9 halten die Herausgeber τοῦδ' ἐφεῦρες, wir dagegen die Worte καὶ νῦν für ein Glossem und lesen in der Antistrophe ὦ Φεραῖα χθών, [τὰν] ἀρίσταν mit Auswerfung von τάν. Das Metrum der Reihe ist trochäisch wie v. 5.

Androm. 464. V. 3 ist οἴκων verdorben, in der Antistrophe ist zu lesen ἄχος ἐπ' ἄχει καὶ στάσις πολίταις.

Alcest. I. Epeisod. 213—225 = 226—237.

H. ⏑ —́ — ⏑ —, — —́ ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ ⏖ — ⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — —
5 *H.* —́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — —
⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ — ⏓
10 ⏑ —́ ⏖ — ⏖ — ⏑ —, ⏖ —́ ⏖ — ⏑ — —

Androm. II. Stas. α′ 464—470 = 471—478.

— ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — — (?)
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑
5 ⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —

Androm. Schluss-Kommos 1197—1212 = 1213—1225.

⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —
5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏓
⏒ —́ — ⏑ — ⏑ — (S. unten).
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
10 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

Elektra Schlussthrenos α′ 1177—1189 = 1190—1205.

O. ⏑ —́ — ⏑ — — — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —

Androm. 1197. Die bisherige Abtheilung dieses Strophenpaares in drei verschiedene Strophenpaare ist unrichtig. Die vier ersten Verse bilden eine stichische, die neun folgenden eine mesodische Periode. V. 1 und 3 schreiben wir mit den besten Codd. ὀτοτοτοτοῖ statt des Vulgären ὀτοτοῖ ὀτοτοῖ, v. 6 das handschriftlich Bestätigte ἰώ statt ὤ. V. 7, der in der Antistrophe fehlt, muss eine Tetrapodie sein, etwa ὤμοι μοι, ταλαίφρονα statt des unmetrischen ταλαίπωρον ἐμέ, für unächt halten wir ihn nicht.

Elektra 1177. Orestes singt das erste Mal nach einer proodischen Pentapodie zwei Oktapodieen und zwei Hexapodieen in stichischer Folge,

λέχε' ἀπὸ γᾶς Ἑλλανίδος. τίνα δ' ἑτέραν μόλω πόλιν;
τίς ξένος, τίς εὐσεβὴς ἐμὸν κάρα
5 προσόψεται ματέρα κτανόντος;
Η. ἰὼ ἰώ μοι. ποῖ δ' ἐγώ; τίν' εἰς χορὸν,
τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται νυμφικὰς ἐς εὐνάς;
Ο. πάλιν, πάλιν φρόνημα σὸν μετεστάθη [πρὸς αὔραν]·
φρονεῖς γὰρ ὅσια νῦν, τότ' οὐ
10 φρονοῦσα, δεινὰ δ' εἰργάσω,
φίλα, κασίγνητον οὐ θέλοντα.

β' 1206—1212 = 1213—1220.

Ο. κατεῖδες, οἷον ἁ τάλαιν' ἐμῶν πέπλων
ἐλάβετ', ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖς, ὤ
ἰὼ ἰώ μοι, πρὸς πέδῳ
τιθεῖσα γόνατα μέλεα; τακόμαν δ' ἐγώ.
5 Η. σάφ' οἶδα, δι' ὀδύνας ἔβας, ἰήιον
κλύων γόον ματρὸς, ἅ σ' ἔτικτεν.

γ' 1221—1226 = 1227—1232.

Ο. ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις
ἐμαῖσι φασγάνῳ κατηρξάμαν
ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.
Η. ἐγὼ δέ γ' ἐπεκέλευσά σοι,
5 ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἅμα.
δεινότατον παθέων ἔρεξας.

Hercul. fur. I. Stas. γ' 408—424 = 425—441.

τὸν ἱππευτάν τ' Ἀμαζόνων στρατὸν
Μαιῶτιν ἀμφὶ πολυπόταμον ἔβα δι' Εὔξεινον οἶδμα λίμνας,
τίν' οὐκ ἀφ' Ἑλλανίας ἄγορον ἁλίσας φίλων,
κόρας Ἀρείας πέπλων χρυσεόστολον φάρος,
5 ζωστῆρος ὀλεθρίους ἄγρας.
τὰ κλεινὰ δ' Ἑλλὰς ἔλαβε βαρβάρου κόρας
λάφυρα καὶ σώζετ' ἐν Μυκήναις.

τάν τε μυριόκρανον πολύφονον κύνα Λέρνας
ὕδραν ἐξεπύρωσεν βέλεσί τ' ἀμφέβαλλε,
10 τὸν τρισώματον οἷσιν ἔκτα βοτῆρ' Ἐρυθείας.

---

das zweite Mal zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen in palinodischer Ordnung, dazwischen Elektra zwei Hexapodieen mit einer Tetrapodie als Epodikon. In dem ersten strophischen Verse sehen wir Ζεῦ als Glossem zu πανδερκέτα an und schreiben ἰὼ Γαῖα καὶ πανδερκέτα.

Elektra 1206. V. 3 in Strophe und Antistrophe παρηΐδων τέ γ' ἐξ ἐμᾶν ist die mittelzeitige Thesis an ihrem Platze und es bedarf der Seidlerschen Veränderungen ἰώ μοι, πρὸς πέδῳ und παρῄδων τ' ἐξ ἐμᾶν nicht.

⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏓ — ⏑ —, ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ ⊥ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑
H. ⏑ ⊥ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⊥ ⏑ — ⏑ — —
O. ⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
10 ⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑

β′ 1206—1212 = 1213—1220.

O. ⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⊥ ⏑ — ⏓ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ ⏓⏓ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 *H.* ⏑ ⊥ ⏑ ⏓⏓ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

γ′ 1221—1226 = 1227—1232.

⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏓ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ ⏓⏓ ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑
⊥ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑

Hercul. fur. I. Stas. γ′ 408—424 = 425—441.

⏑ ⊥ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏓ ⊥ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⊥ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⊥ ⏑ — — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — — ⏑ — ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏓ ⊥ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — — ⏑ — ⏑ —

⊥ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⊥ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑
10 ⊥ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⊥ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

Mesodische Periode: eine Tetrapodie von vier Hexapodieen umgeben mit Epodikon.

Elektra 1221. Zwei Pentapodieen und vier Tetrapodieen stichisch verbunden, die letzte logaödisch. V. 1 darf das handschriftliche ἐμαῖσι nicht in ἐμαῖς verändert werden, der Fehler beruhte in der bisherigen falschen Abtheilung. In der Antistrophe ist dagegen πέπλοισι καὶ anstatt des handschriftlichen πέπλοις und des Seidler'schen πέπλοις καὶ zu lesen.

Hercul. 408. V. 1—7 palinodische Periode: zwei Oktapodieen von

Hiket. Prolog. γ′ 71—78 = 79—86.

ἀγὼν ὅδ᾽ ἄλλος ἔρχεται, γόος γόων
διάδοχος· ἀχοῦσιν προπόλων χέρες.
ἴτ᾽, ὦ ξυνῳδοὶ κακοῖς,
ἴτ᾽, ὦ ξυναλγηδόνες,
5 χορὸν τὸν Ἅιδας σέβει,
διὰ παρῇδος ὄνυχα λευκὸν
αἱματοῦτε χρῶτά τε φόνιον·
τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὁρῶσι κόσμος.

Hiket. I. Stas. α′ 598—607 = 608—618.

Η. ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν,
ὥς μοι ὑφ᾽ ἥπατι δεῖμα χλοερὸν ταράσσει.
Η. τίν᾽ αὐδὰν τάνδε προσφέρεις νέαν;
Η. στράτευμα μὲν Παλλάδος κριθήσεται.
5 Η. διὰ δορὸς εἶπας ἢ λόγων ξυναλλαγαῖς;
Η. γένοιτ᾽ ἂν κέρδος· εἰ δ᾽ ἀρείφατοι
φόνοι μάχαι τ᾽ ἀνὰ τόπον στερνοκτυπεῖς
πάλιν φανήσονται κτύποι, τίν᾽ ἂν λόγον, τάλαινα,
τίν᾽ ἂν τῶνδ᾽ αἰτία λάβοιμι;

β′ 618—625 = 626—634.

Η. τὰ καλλίπυργα πεδία πῶς ἱκοίμεθ᾽ ἂν
Καλλίχορον θεᾶς ὕδωρ λιποῦσαι;
Η. ποτανὰν εἴ μέ τις θεῶν κτίσαι,
διπόταμον ἵνα πόλιν μόλω.
5 Η. εἰδείης ἂν φίλων
εἰδείης ἂν τύχας.
Η. τίς ποτ᾽ αἶσα, τίς ἄρα πότμος ἐπιμένει τὸν ἄλκιμον τᾶσδε γᾶς ἄνακτα;

Hiket. II. Stas. α′ 778—786 = 787—793.

τὰ μὲν εὖ, τὰ δὲ δυστυχῆ·
πόλει μὲν εὐδοξία καὶ στρατηλάταις δορὸς
διπλάζεται τιμά·
ἐμοὶ δὲ παίδων μὲν εἰσιδεῖν μέλη
5 πικρὸν, καλὸν θέαμα δ᾽, εἴπερ ὄψομαι
τὰν ἄελπτον ἁμέραν,
ἰδοῦσα πάντων μέγιστον ἄλγος.

---

zwei Tetrapodieen und vier Hexapodieen in antithetischer Ordnung umschlossen. Es folgt der einer jeden Strophe dieses Stasimons gemeinschaftliche Refrain aus Pherekrateen und Glykoneen.

Hiket. 71. Palinodische Periode: vier Tetrapodieen von zwei Pentapodieen und zwei Hexapodieen umschlossen. V. 7, die rhythmische Responsion von v. 2, muss wie der antistrophische Vers eine Pentapodie sein und darf daher nicht in χρόα τε φόνιον verändert werden.

Hiket. Prolog. γ' 71—78 = 79—86.

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — ⏑ —
5 ⏑ –́ ⏑ — — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

Hiket. I. Stas. α' 598—607 = 608—618.

H. –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — –́ ⏑⏑ — ⏑ — —
H. ⏑ –́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
H. ⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 *H.* ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
H. ⏑ –́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑

β' 618—625 = 626—634.

⏑ –́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ –́ — — ⏑ —
⏑ –́ — — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑

Hiket. II. Stas. α' 778—786 = 787—793.

⏑⏑ –́ ⏑⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

Hiket. 598. Der erste Halbchor singt vier Tetrapodieen, dann wechseln drei Hexapodieen unter die Halbchöre vertheilt, der zweite Halbchor schliesst mit zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen, an welche sich ein Epodikon anreiht. V. 7 gew. *στερνοτυπεῖς τ' ἀνὰ τόπον*, wir stellen um und lesen in der Antistrophe *δ' ἐξεκάλεσε καὶ φόνος*.

Hiket. 618. Drei Hexapodieen, drei iambische und drei trochäische Tetrapodieen in stichischer Folge.

Hiket. Threnos α' 798—810 = 811—823. Antistr.:

Α. προσάγετε τῶν δυσπότμων σώμαθ' αἱματοσταγῆ,
σφαγέντα τ' οὐκ ἄξι' οὐδ' ὑπ' ἀξίων,
ἐν οἷς ἀγὼν ἐκράνθη.
Χ. δόθ', ὡς περιπτυχαῖσι δὴ
5 χέρας προσαρμόσασ' ἐμοῖς
ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι. (?)
Α. ἔχεις ἔχεις — Χ. πημάτων γ' ἅλις βάρος.
Α. αἰαῖ αἰαῖ. Χ. τοῖς τεκοῦσι δ' οὖν λέγεις.
Α. ἀΐετέ μου. Χ. στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη.
10 Α. εἴθε με Καδμείων ἔναρον στίχες ἐν κονίαισιν.
Χ. ἐμὸν δὲ μήποτ' ἐζύγη
δέμας γ' εἴς τιν' ἀνδρὸς εὐνάν.

β' ἐπῳδ. 824—836.

Α. ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὦ ματέρες τάλαιναι [τέκνων].
Χ. κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίσμεθ', ἀμφὶ δὲ
σποδὸν κάρα κεχύμεθα.
Α. ἰὼ ἰώ μοί μοι·
5 κατά με πέδον γᾶς ἕλοι,
διὰ δὲ θύελλα σπάσαι,
πυρός τε φλογμὸς ὁ Διὸς ἐν κάρᾳ πέσοι.
Χ. πικροὺς ἐσεῖδες γάμους,
πικρὰν δὲ Φοίβου φάτιν·
10 ἔρημά σ' ἁ πολύστονος Οἰδιπόδα
δώματα λιποῦσ' ἦλθ' Ἐρινύς.

Hiket. III. Epeisod. 918—924.

ἰὼ τέκνον, δυστυχῆ σ' ἔτρεφον, ἔφερον υφ' ἥπατος
πόνους ἐνεγκοῦσ' ἐν ὠδῖσι· καὶ
νῦν Ἅιδας τὸν ἐμὸν ἔχει μόχθον ἀθλίας, ἐγὼ
δὲ γηροβοσκὸν οὐκ ἔχω
5 τεκοῦσ' ἁ τάλαινα παῖδα.

Hiket. Schluss-Threnos 1122.

Π. φέρω φέρω τάλαινα μᾶτερ ἐκ πυρὸς πατρὸς μέλη,
βάρος μὲν οὐκ ἀβριθὲς ἀλγέων ὕπερ,
ἐν δ' ὀλίγῳ τἀμὰ πάντα συνθείς.
Π. ἰὼ ἰώ.

Hiket. 798. Zwei Perioden, 1—5 und 6—11, jede mit einer metrisch gleichen Pentapodie als Epodikon. V. 7 Antistr. verlangt die Eurhythmie die Wiederholung von αἰαῖ, ähnlich v. 6 ἰὼ ἰὼ und ἔχεις ἔχεις.

Hiket. 824. V. 1—4 mesodische Periode: eine Hexapodie von je zwei Tetrapodieen umgeben, die beiden ersten zu einem Verse vereint. V. 5—9 dieselbe Eurhythmie wiederholt. V. 10 und 11 ein stichischer Schluss.

4 4 6 4 4 | 4 4 6 4 4 | 5 5

V. 1 wirft Seidler und Hermann ματέρες aus, Hartung richtiger τέκνων.

Hiket. Threnos α′ 798—810 = 811—823.

◡ ◡́◡ ◡ — — ◡ — –́ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ –́ ◡ — — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ –́ ◡ — ◡ — —
◡ –́ ◡ — ◡ — ◡ —
5 ◡ –́ ◡ — ◡ — ◡ —
. . . .
◡ –́ ◡ — — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ –́ ◡ — — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ ◡́◡ ◡ — ◡ — ◡ — — ◡ —
10 –́ ◡◡ — — — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡
◡ –́ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ –́ — ◡ — ◡ — —

β′ ἐπῳδ. 824—836.

◡ ◡́◡ ◡ — ◡◡ ◡ — –́ ◡ — ◡ — —
◡ ◡́◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ –́ ◡ — ◡◡ ◡ ◡̄
◡ –́ ◡ — — —
5 ◡ ◡́◡ ◡ — — ◡ —
◡ ◡́◡ ◡ — — ◡ —
◡ –́ ◡ — ◡ ◡◡ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ –́ ◡ — — ◡ —
◡ –́ ◡ — — ◡ ⏒
10 ◡ –́ ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡◡ —
— ◡́◡ ◡ — — ◡ — —

Hiket. III. Epeisod. 918—924.

◡ –́ ◡ — — ◡ —, ◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ — ◡ —
◡ –́ ◡ — — ◡ — — ◡ —
— –́ — ◡ ◡◡ ◡ — –́ ◡ — ◡ — ◡ —
–́ ◡ — ◡ — ◡ —
5 ◡ –́ — ◡ — ◡ — —

Hiket. Schluss-Threnos 1122.

◡ –́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡, –́ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ –́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
–́ ◡◡ — — ◡ — ◡◡ — —
◡ ◡ ◡ —

Hiket. 918. Zwei Oktapodieen umgeben mesodisch eine Hexapodie; eine Tetrapodie und Pentapodie als Schluss wie Hiket. 708.

Hiket. 1122. Zwei gleiche Perioden (je zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen) durch eine aus Interjectionen bestehende Dipodie getrennt.

5 πᾶ φέρεις δάκρυα φίλα ματρὶ τῶν ὀλωλότων
σποδοῦ τε πλῆθος ὀλίγον ἀντὶ σωμάτων
εὐδοκίμων δήποτ' ἐν Μυκήναις;

β' 1139—1145 = 1146—1153. ἀντ.

Π. βεβᾶσιν, οὐκέτ' εἰσί μοι, πάτερ,
βεβᾶσιν· αἰθὴρ ἔχει νιν ἤδη.
Χ. πυρὸς τετακότας σποδῷ·
ποτανοὶ δ' ἤνυσαν τὸν Ἅιδαν.
5 Π. πάτερ, τῶν σῶν κλύεις τέκνων γόους·
ἆρ' ἀσπιδοῦχος ἔτι ποτ' ἀντιτίσομαι
σὸν φόνον; εἰ γὰρ γένοιτο [τέκνον].

Troad. Par. α' 511—530 = 531—550.

ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἆεισον ἐν δακρύοις
ᾠδὰν ἐπικήδειον·
5 νῦν γὰρ μέλος εἰς Τροίαν
ἰακχήσω,
τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας
Ἀργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος,

ὅτ' ἔλιπον ἵππον οὐράνια βρέμοντα, χρυσεοφάλαρον, ἔνοπλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί·
10 ἀνὰ δ' ἐβόασεν λεὼς Τρῳάδος ἀπὸ πέτρας σταθείς· ἴτ', ὦ πεπαυμένοι πόνων,
τόδ' ἱερὸν ἀνάγετε ξόανον Ἰλιάδι Διογενεῖ κόρᾳ.
τίς οὐκ ἔβα νεανίδων, τίς οὐ γεραιὸς ἐκ δόμων;
κεχαρμένοι δ' ἀοιδαῖς
δόλιον ἔσχον ἄταν.

β' ἐπῳδ. 551—567.

ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον, Διὸς κόραν ἐμελπόμαν χοροῖσι· φοινία δ' ἀνὰ
πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περγάμων ἕδρας· βρέφη δὲ φίλια περὶ πέπλους ἔβαλλε ματρὶ χεῖρας ἐπτοημένας·
λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης,
κόρας ἔργα Παλλάδος.
5 σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι
Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις
καράτομος ἐρημία νεανίδων στέφανον ἔφερεν
Ἑλλάδι κουροτρόφον, Φρυγῶν δὲ πατρίδι πένθος.

Hiket. 1139. Zwei Perioden: eine Tetrapodie mesodisch von je zwei Hexapodieen umschlossen; zwei Hexapodieen.

Troad. 511. Zweitheilige Strophe: v. 1—8 daktylisch (anapästisch)-

5 ⏑́— ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́— ⏖ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́— ⏖ — — ⏑ — ⏑ — —

β′ 1139—1145 = 1146—1153.

⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ ⏑́— ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́— — — ⏑ — ⏑ — —
5 ⏑ ⏑́— — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑́— ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́— ⏖ — — ⏑ — ⏑ — — (?)

Troad. Par. α′ 511—530 = 531—550.

⏑́— ⏖ — ⏖ —
⏑́— ⏑ — — — —
⏑ ⏑́— ⏑ — ⏖ —
— ⏑́— ⏖ — — —
5 — ⏑́— ⏖ — — —
⏑ ⏑́— — —
⏖ ⏑́— ⏖ — ⏖ — —
⏑́— — — ⏖ — ⏑, ⏑́— ⏑ ⏖ ⏑ — —

⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖, ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖, ⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — —

10 ⏑ ⏖́ ⏑ — — ⏑ —, ⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏖, ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — —
⏖́ ⏑ — ⏑ — —

β′ ἐπῳδ. 551—567.

⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ ⏑́— ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —, ⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ —,
⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖, ⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —,
⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́— — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́— — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ ⏑́— — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́— — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́— ⏖ ⏑ — ⏑ —, ⏑ ⏑́— ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖
⏑́— ⏖ — ⏖ — ⏑ ⏑́— ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑

logaödisch, v. 9—14 monotone Composition von iambischen Tetrapodieen in stichischer Folge mit schliessendem Ithypallicus.

Troad. 551. Desgleichen lauter Tetrapodieen mit zwei schliessenden Tripodieen.

Troad. Amoib. α' 577—581 = 582—586.

A. Ἀχαιοὶ δεσπόται μ' ἄγουσιν.
E. ὤμοι. A. τί παιᾶν' ἐμὸν στενάζεις —
E. αἰαῖ. A. τῶνδ' ἀλγέων
E. ὦ Ζεῦ. A. καὶ συμφορᾶς;
5 E. τέκεα, A. πρίν ποτ' ἦμεν.

β' 587—590 = 591—594.

A. μόλοις ὦ πόσις μοι,
E. βοᾷς τὸν παρ' Ἅιδᾳ
παῖδ' ἐμὸν, ὦ μελέα.
A. σᾶς δάμαρτος ἄλκαρ.

Troad. Schlussthrenos β' 1302—1315 = 1316—1332.

E. ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων.
ἒ ἔ.
ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν.
X. ἰαλέμῳ τοὺς θανόντας ἀπύεις.
E. γεραιά τ' εἰς πέδον τιθεῖσα μέλε' ἐμὰ
5 καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς.
X. διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ
τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν ἀθλίους ἀκοίτας.
E. ἀγόμεθα φερόμεθ' X. ἄλγος ἄλγος βοᾷς.
E. δούλειον ὑπὸ μέλαθρον ἐκ πάτρας γ' ἐμᾶς.
10 ἰὼ ἰώ, Πρίαμε Πρίαμε,
σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος
ἄτας ἐμᾶς ἄιστος εἶ.
X. μέλας γὰρ ὄσσε κατακαλύπτει θάνατος ὅσιον ἀνοσίαις σφαγαῖσιν.

§ 33.

Iambische Strophen des Sophokles.

Dem milden Charakter des Sophokles sagte der hohe Kothurnton und das gewaltige Pathos der Aeschyleischen Iamben nicht zu, er mildert daher den gravitätischen Gang des Rhythmus durch eingemischte logaödische Reihen und schafft hierdurch eine neue Strophengattung, welche den gemischten daktylotrochäischen Metren angehört (III, 2), da der strenge Typus der tragischen Iamben zurücktritt. Nur in vier Strophen der erhaltenen Tragödien hat sich Sophokles den Normen der iambi-

Troad. 1302. Strophe von leichtem Bau mit zahlreichen Auflösungen. V. 4 Antistr. πρὸς αἰθέρα statt πρὸς αἰθέρ' zu lesen.

Troad. Amoib. α' 577—581 = 582—586.

⏑ –́ — — ⏑ — ⏑ — ⏓
— –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
— –́ — — ⏑ —
— –́ — — ⏑ —
5 ⏖́ ⏑ — ⏑ — —

β' 587—590 = 591—594.

⏑ –́ — ⏑ — —
⏑ –́ — ⏑ — —
–́ ⏖ — ⏖ —
–́ ⏑ — ⏑ — —

Troad. Schlussthrenos β' 1302—1315 = 1316—1332.

E. ⏑ –́ — ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑.
— ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — —
X. ⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
E. ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏓
5 ⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
X. ⏑ ⏖́ ⏑ — ⏖ ⏑ — ⏑ — —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —
E. ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — — ⏑ —
⏓ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
10 ⏑ –́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖
— –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
X. ⏑ –́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏓ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏓

schen Strophen, wie sie Aeschylus ausgebildet und Euripides durchgängig, wenn auch mit Bevorzugung der leichteren Formen, befolgt hat, angeschlossen, nämlich in den Schlussstrophen zweier Parodoi (Oed. R. u. Trachin.) und in zwei Threnen (Oed. Col. 534; Antig. 853). Unter den verlorenen Stücken war eine Strophe des Peleus in demselben Metrum gehalten, wie aus der Parodie dieser Strophe in Aristoph. Av. 851 hervorgeht (§ 35. schol. Av. 851. 857). — Zu den iambischen Strophen ist auch das päanische Tanzlied Trach. 205 zu rechnen, welches indess in seiner metrischen Bildung von den tragischen Strophen vielfach abweicht und wahrscheinlich einer in der chorischen Lyrik üblichen iambischen Stilart angehört; am nächsten steht das Metrum den hyporchematischen Daktylotrochäen (§ 43).

Oedip. tyr. Par. γ′ 190—202 = 203—213.

Ἀρεά τε τὸν μαλερὸν, ὃς νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων
φλέγει με περιβόατος ἀντιάζων,
παλίσσυτον δράμημα νωτίσαι πάτρας
ἄπουρον, εἴτ' ἐς μέγαν θάλαμον Ἀμφιτρίτας,
5 *εἴτ' ἐς τὸν ἀπόξενον ὅρμων*
Θρηκίων κλύδωνα·
τέλει γὰρ εἴ τι νὺξ ἀφῇ, τοῦτ' ἐπ' ἦμαρ ἔρχεται·
τὸν, ὦ τᾶν πυρφόρων ἀστραπᾶν κράτη νέμων,
ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῷ φθίσον κεραυνῷ.

Trach. Parod. γ′ ἐπῳδ. 132—140.

μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα νὺξ βροτοῖσιν οὔτε κῆρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' ἄφαρ
βέβακε, τῷ δ' ἐπέρχεται χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.
ἃ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω
τάδ' αἰὲν ἴσχειν· ἐπεὶ τίς ὧδε
5 *τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;*

Oed. Col. Thren. β′ 534—541 = 542—548.

Χ. αὗται γὰρ ἀπόγονοι τεαί; Ο. κοιναί γε πατρὸς ἀδελφεαί.
Χ. ἰώ. Ο. ἰὼ δῆτα μυρίων γ' ἐπιστροφαὶ κακῶν.
Χ. ἔπαθες — Ο. ἔπαθον ἄλαστ' ἔχειν.
Χ. ἔρεξας — Ο. οὐκ ἔρεξα. Χ. τί γάρ; Ο. ἐδεξάμην
5 *δῶρον, ὃ μήποτ' ἐγὼ ταλακάρδιος*
ἐπωφέλησα πόλεος ἐξελέσθαι.

Antig. Kommos 853—856 = 872—875. Antistr.

σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ' ὅτῳ κράτος μέλει
παραβατὸν οὐδαμῇ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

Trachin. 205—225.

ἀνολολυξάτω δόμος ἐφεστίοις ἀλαλαγαῖς
ὁ μελλόνυμφος, ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων
ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφαρέτραν

Oedip. tyr. 190. Zwei Oktapodieen (rhythmisch vier Tetrapodieen) umschliessen zwei Hexapodieen als erste Periode. Zwei Oktapodieen mit zwei vorausgehenden Tetrapodieen v. 5. 6 bilden die zweite Periode; eine Hexapodie schliesst als Epodikon die Strophe ab. Die Messung von v. 5. 6 lässt sich nicht sicher bestimmen, vgl. § 48, doch bilden sie jedenfalls Reihen von gleicher rhythmischer Ausdehnung. Die Lesart von v. 8 ist weder in Strophe noch Antistrophe gesichert. S. Gleditsch, Cantica der Soph. Trag. S. 74.

Oedip. tyr. Par. γ' 190—202 = 203—213.

⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑̄ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ — —
5 — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑̱
⏑̄ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

Trach. Parod. γ' ἐπῳδ. 132—140.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑̱
5 ⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑̱

Oed. Col. Thren. β' 534—541 = 542—548.

— —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑̱ —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑̱
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
5 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — —

Antig. Kommos 853—856 = 872—875.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑̄ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —

Trachin. 205—224.

⏑ ⏑́⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —

Trach. 132. Auf fünf Tetrapodieen folgen drei Hexapodieen.

Oed. Col. 534. Vier Tetrapodieen zu Oktapodieen vereint als erste Periode, zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen, distichisch verbunden, als zweite Periode.

Antig. 853. Drei Tetrapodieen mit einer Hexapodie als Epodikon.

Trachin. 205. V. 1 ist wahrscheinlich dochmisch, vgl. das dochmische Jubellied Choeph. 942 ἐπολολύξατ' ὦ δεσποσυνῶν δόμων (Hiket. 630); am wenigsten befremdet dies Metrum im ersten Verse, der als Proodikon

Ἀπόλλω προστάταν·
5 ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παιᾶν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι,
βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον
Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλον, ἀμφίπυρον γείτονάς τε Νύμφας.
ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι
τὸν αὐλὸν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.
10 ἰδού μ' ἀναταράσσει, ...
εὐοῖ εὐοῖ,
ὁ κισσὸς ἄρτι βακχίαν ὑποστρέφων ἅμιλλαν.
ἰὼ ἰὼ Παιάν.
ἴδ', ὦ φίλα γυναικῶν,
15 τάδ' ἀντίπρῳρα δή σοι
βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ.

Electr. I. Stasim. Epod. 504—515.

Ὦ Πέλοπος ἁ πρόσθεν πολύπονος ἱππεία,
ὡς ἔμολες αἰανὴς τᾷδε γᾷ.
εἴτε γὰρ ὁ ποντισθεὶς Μυρτίλος ἐκοιμάθη
παγχρυσέων δίφρων δύστανος αἰκίαις
πρόρριζος ἐκριφθείς, οὔτι πω
ἔλειπε τούσδ' οἴκους πολύπονος αἰκία.

---

§ 34.

Iambische Strophen der Tragödie bei Aristophanes.

Der Unterschied des tragischen und komischen Stils in den iambischen Strophen hatte sich zu einer so typischen und feststehenden Form herausgebildet, dass die Komiker mit bewusster Absicht des Effectes die tragischen Iamben in derselben Weise wie die Dochmien zur Parodie gebrauchen konnten. Das interessanteste Beispiel dieser Art ist der tragikomische Threnos am Schluss der Acharner, von welchem bereits der Scholiast v. 1190 bemerkt θρηνῶν παρατραγῳδεῖ: der arme zerschlagene Lamachos

---

steht und als solches auch sonst alloiometrische Reihen zulässt. V. 11 sind die Interjectionen wahrscheinlich mit gedehnten (dreizeitigen) Längen zu lesen, so dass sie im Rhythmus mit den vorausgehenden und nachfolgenden Tetrapodieen übereinkommen. V. 14 ist das Handschriftliche ἴδε, ἴδ', ὦ φίλα γύναι vielleicht die richtige Lesart ◡◡ ◡ — ◡ — ◡ —. Die Composition ist stichisch, indem stets zwei oder mehrere Reihen von gleicher rhythmischer Ausdehnung aufeinander folgen, v. 2. 3 zwei Hexapodieen, v. 4. 5 und 6 vier Tetrapodieen, v. 7 drei Tripodieen und am Schlusse acht Tetrapodieen. Bloss die Hexapodie v. 9 unterbricht die stichische Folge, sie steht als Abschluss der ersten Periode, womit der Wechsel des Inhaltes und Tones v. 10 übereinstimmt.

⏑ –́ — — ⏑ —
5 ⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑̄ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑̲
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑̲
10 ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑ — —
–́ — — —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ — — —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —
15 ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —

Electr. I. Stasim. Epod. 504—515.

— ⏑́⏑ ⏑ — — — | ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — —
— ⏑́⏑ ⏑ — — — — ⏑ —
— ⏑́⏑ ⏑ — — — — ⏑́⏑ ⏑ — — —
— –́ ⏑ — — — — –́ ⏑ — — —
— –́ ⏑ — — — — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — — | ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — —

jammert in Rhythmen des strengsten tragischen Iambenstils mit häufigen Auflösungen und ohne irrationale Thesen, während die Spott-Iamben des behäbigen Dikaiopolis einen lässigeren Gang haben und sich mehr der Manier der Komödie anschliessen; der attische Zuschauer fühlte ohne Zweifel diese feine Komik der Rhythmen. In anderen hierher gehörigen Parthieen parodirt Aristophanes eine bestimmte iambische Strophe eines Tragikers; er fängt mit einem bekannten Verse des Euripides oder Sophokles an und fährt dann in demselben Metrum, aber mit einem ganz unerwarteten komischen Inhalte fort, eine Manier, zu welcher die den Lyrikern nachgebildeten daktylo-epitritischen Strophen

Electr. 504. Zuerst richtig verstanden und im letzten Verse metrisch richtig emendirt (*ἔλειπε τούσδ'*) von Gleditsch, Cantica S. 48. Die hauptsächlichste Reihe ist die zweifach synkopirte iambische Tetrapodie mit meist langer Anakrusis und meist aufgelöster ersten Arsis:

⏑̄ ⏑́⏑ ⏑ ∟ ∟ —

Dazu kommen zwei Hexapodieen. Die eurhythmische Composition ist mesodisch:

4 4, 6, | 4 4, 4 4, | 6, 4 4

der Komödie die Parallele bilden (s. § 46). So parodirt Nub. 1154 eine Stelle aus dem Peleus des Euripides (vgl. schol. **παρὰ** *τὰ ἐκ Πηλέως Εὐριπίδου*), eine Stelle, die auch Phrynichus in seinen Satyrn (fr. 4 Meineke) in ähnlicher Weise auf die komische Bühne gebracht hatte; so parodirt ferner das Chorlied im zweiten Epeisodion der Vögel (851) einen Chorgesang aus dem Sopho-

Acharn. α′ 1190—1197.

Λ. ἀτταταῖ ἀτταταῖ,
στυγερὰ τάδε γε κρυερὰ πάθεα· τάλας ἐγὼ διόλλυμαι
δορὸς ὑπὸ πολεμίου τυπείς.
ἐκεῖνο δ' αἰακτὸν ἂν γένοιτό μοι,
5 Δικαιόπολις ἂν εἴ μ' ἴδοι τετρωμένον
κᾆτ' ἐγχάνοι ταῖς ἐμαῖς τύχαισιν.

β′ 1198—1203.

Λ. ἀτταταῖ, ἀτταταῖ
τῶν τιτθίων, ὡς σκληρὰ καὶ κυδώνια.
φιλήσατόν με μαλθακῶς, ὦ χρυσίω,
τὸ περιπεταστὸν κἀπιμανδαλωτόν.
5 τὸν γὰρ χόα πρῶτος ἐκπέπωκα.

γ′ 1204—1213.

Λ. ὦ συμφορὰ τάλαινα τῶν ἐμῶν κακῶν.
ἰὼ ἰὼ τραυμάτων ἐπωδύνων,
Δ. ἰὴ ἰὴ χαῖρε Λαμαχίππιον.
Λ. στυγερὸς ἐγώ. Δ. μογερὸς ἐγώ.
5 Λ. τί με σὺ κυνεῖς; Δ. τί με σὺ δάκνεις;
Λ. τάλας ἐγὼ τῆς ἐν μάχῃ ξυμβολῆς βαρείας.
Δ. τοῖς Χουσὶ γάρ τις ξυμβολὰς ἐπράττετο;
Λ. ἰὼ ἰὼ Παιὰν Παιάν.
Δ. ἀλλ' οὐχὶ νυνὶ τήμερον Παιώνια.

δ′ 1214. 1215=1216. 1217.

Λ. λάβεσθέ μου, λάβεσθε τοῦ σκέλους· παπαῖ, προσλάβεσθ', ὦ φίλοι.

ε′ 1218. 1219=1220. 1221.

Λ. ἰλιγγιῶ κάρα λίθῳ πεπληγμένος
καὶ σκοτοδινιῶ.

ϛ′ 1222. 1223=1224. 1225.

Λ. θύραζέ μ' ἐξενέγκατ' ἐς τοῦ Πιττάλου
παιωνίαισι χερσίν.

kleischen Peleus (vgl. schol. 852. 857). Dem Metrum nach haben wir auch in Nub. 1206 und in dem Kommation Av. 406 ff. Nachbildungen tragischer Iamben zu sehen, wenn uns gleich die Vorbilder von den Scholiasten nicht genannt werden. Wahrscheinlich gehört hierher auch das iambische Fragment aus dem Amphiaraos des Komikers Plato schol. Plut. 174 p. 618 Mein.

Acharn. α′ 1190—1197.

´– ∪ –   – ∪ –
∪ ´∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪, ∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ –
∪ ´∪∪ ∪ ∪∪ ∪ – ∪ –
∪ ´– ∪ –   – ∪ –   ∪ – ∪ –
5 ∪ ´– ∪ ∪∪ ∪ – ∪ –   ∪ – ∪ –
– ´– ∪ –   – ∪ –   ∪ –   ⏓

β′ 1198—1203.

´– ∪ –   – ∪ –
– ´– ∪ – – – ∪ –   ∪ – ∪ ⏓
∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ – – – ∪ –
∪ ´∪∪ ∪ – – – ∪ –   ∪ –   ⏓
5 – ´– ∪ –   – ∪ – ∪ –   ⏓

γ′ 1204—1213.

– ´– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
∪ ´– ∪ –   – ∪ – ∪ – ∪ –
∪ ´– ∪ –   – ∪ – ∪ – ∪ –
∪ ´∪∪ ∪ – ∪ ∪∪ ∪ –
5 ∪ ´∪∪ ∪ – ∪ ∪∪ ∪ –
∪ ´– ∪ – – – ∪ –   ´– ∪ – ∪ –   –
– ´– ∪ – – – ∪ – ∪ – ∪ ∪
∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ –
– ´– ∪ – – – ∪ – ∪ – ∪ ⏓

δ′ 1214. 1215=1216. 1217.

∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –   ´– ∪ –   – ∪ –

ε′ 1218. 1219=1220. 1221.

∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
– – ´∪∪ – ∪ –

ϛ′ 1222. 1223=1224. 1225.

∪̄ ´– ∪ – ∪ – ∪ – ∪̄ – ∪ –
∪̄ ´∪∪ ∪ – ∪ –   ⏓

Aves 851—858=895—902.

ὁμορροθῶ, συνθέλω, συμπαραινέσας ἔχω
προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θεοῖ|σιν· ἅμα δὲ προσέτι χάριτος
ἕνε|κα προβάτιόν τι θύειν.
ἴτω ἴτω, ἴτω δὲ Πυθιὰς βοά·
συνᾳδέτω δὲ Χαῖρις ᾠδάν.

Nub. 1154—1163.

βοάσομαί τἄρα τὰν ὑπέρτονον
βοάν. ἰώ, κλάετ' ὠβολοστάται,
αὐτοί τε καὶ τἀρχαῖα καὶ τόκοι τόκων·
οὐδὲν γὰρ ἄν με φλαῦρον ἐργάσαισθ' ἔτι·
5 οἷος ἐμοὶ τρέφεται τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς,
ἀμφήκει γλώττῃ λάμπων,
πρόβολος ἐμός, σωτὴρ δόμοις, ἐχθροῖς βλάβη.
λυσανίας πατρῴων μεγάλων κακῶν·
ὃν κάλεσον τρέχων ἔνδοθεν ὡς ἐμέ.

Nub. 1206—1212.

μακάρ(τατ') ὦ Στρεψίαδες,
αὐτός τ' ἔφυς ὡς σοφὸς,
χοῖον τὸν υἱὸν τρέφεις,
φήσουσι δή μ' οἱ φίλοι
5 χοἰ δημόται
ζηλοῦντες ἡνίκ' ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας.
ἀλλ' εἰσάγων σε βούλομαι πρῶτον ἑστιᾶσαι.

Dritter Abschnitt.
Iambo-Trochäen.

§ 35.

In der subjectiven Lyrik lassen sich nur wenig Strophen nachweisen, in denen Verse des iambischen und trochäischen Metrums vereint sind. Eine der frühesten Bildungen dieser Art scheint die sogenannte Ithyphallenstrophe zu sein. Der Ithyphallische Vers (die akatalektische trochäische Tripodie) wird

---

Aves. 851. Die Verbindung von zwei Tetrapodieen und einer Hexapodie wird wiederholt mit einer Pentapodie als Epodikon:

4 4, 6 4 4, 6, 5. —

Die metrische Compositionsweise dieser Strophen des Aristophanes erinnert bei Weitem mehr an Euripides als an Aeschylus, ebenso der allgemeine Ton und die leichte Diction.

Aves 851—858=895—902.

◡ –́ ◡ — — ◡ — –́ ◡ — ◡ — ◡ —
◡̆ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ — ◡ ◡◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡◡
◡ ◡́◡ ◡ — ◡ — —
◡ –́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ –́ ◡ — ◡ — ◡ — —

Nub. 1154—1163.

◡ –́ ◡ — — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ –́ ◡ — — ◡ — ◡ — ◡ —
— –́ ◡ — — — ◡ — ◡ — ◡ —
— –́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡
5 –́ ◡◡ — ◡◡ — –́ ◡◡ — ◡◡ —
— –́ — — — — —
◡ ◡́◡ ◡ — — — ◡ — ◡ — ◡ —
— ◡́◡ — ◡ — | — ◡́◡ — ◡ —
— ◡́◡ — ◡ — | — ◡́◡ — ◡ —

Nub. 1206—1212.

◡ –́ ◡ — — ◡ ◡◡
— –́ ◡ — — ◡ —
— –́ ◡ — — ◡ —
— –́ ◡ — — ◡ —
5 — –́ ◡ —
— –́ ◡ — ◡ — ◡ — –́ ◡ — — ◡ —
— –́ ◡ — ◡ — ◡ — –́ ◡ — ◡ — —

---

von den Alten als das Maass bezeichnet, welches bei den phallischen Zügen der dionysischen Festfeier üblich war; er soll aus dem dreimaligen Ausrufe *Βάκχε Βάκχε Βάκχε* hervorgegangen sein*). Aus diesen Volksgesängen entlehnte ihn Archilochus, der deshalb der Erfinder genannt wird, doch finden wir den Vers bei ihm nur mit daktylischen Reihen verbunden. Im stichischen Gebrauche erscheint er bei Sappho fr. 84, wo je zwei Ithyphallici zu einem einheitlichen Verse verbunden waren. Am häufigsten

---

Nub. 1154. Unter die iambischen Verse sind v. 5 Daktylen und v. 6 gedehnte Längen eingemischt (vgl. § 30); den Abschluss bilden vier Dochmien.

Nub. 1206. Eine Dipodie ist von acht tetrapodischen Reihen umschlossen. Des Metrums wegen haben wir v. 1 *μάκαρ* in *μακάρτατ'* verändert.

*) Hephaest. 21; schol. Heph. A 157; Tricha 264; Servius 1819; Terent. Maur. 1840; Mar. Victor. 2531. 2565. 2596; Atil. Fortun. 2698. 2702.

wird er nach einem vorausgehenden iambischen Trimeter als Epodikon gebraucht:

Anakr. 88: *κοὺ μοχλὸν ἐν θύρῃσι διξῇσιν βαλὼν*
ἥσυχος καθεύδει.

Aristoph. ap. Athen. 3, 91 c: *δάπτοντα, μυστίλλοντα, διαλείχοντά μου*
τὸν κάτω σπατάγγην.

Die Ithyphallengesänge der späteren Zeit sind in dieser distichischen Strophe abgefasst, Athen. 6, 253 d (auf Demetrius Poliorketes), 14, 622 b. Ebenso Kallimachus ap. Hephaest. 21; Brunck. Anal. 2 p. 43; Anthol. Pal. 13, 21.

Bei Archilochus selber finden wir eine iambo-trochäische Strophe in dem Hymnus auf Herakles fr. 119: eine katalektische trochäische Tetrapodie mit dem iambischen Trimeter vereint, mit einem vorausgehenden Refrain im hemiambischen Metrum:

Τήνελλα καλλίνικε.
χαῖρ' ἄναξ, Ἡράκλεες,
αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο *)

Dieselbe Strophe war mit Weglassung des hemiambischen Refrains und mit katalektischer Bildung des Trimeters bei Alcäus ein gewöhnliches Metrum, Atil. Fortun. 2704, nachgebildet von Horaz Od. 2, 18 mit durchgängiger Einhaltung der Tome penthemimeres im Trimeter:

Non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar.

Aus den Fragmenten des Alcäus gehört hierher fr. 102 *ἔγω μὲν οὐ δέω ταῦτα μαρτυρεῦντας*, wozu der vorausgehende trochäische Vers nicht erhalten ist. Der von Hephaestion 14 aufgeführte Vers: *χαίροισα νύμφα, χαιρέτω δ' ὁ γάμβρος* gehört vielleicht der Sappho an. Asklepiades verbindet ihn mit einem vorausgehenden katalektisch-iambischen Tetrameter. Anthol. Pal. 13, 23.

Die Komödie, so häufig sie sich der rein trochäischen und rein iambischen Metra bedient, hat von der Zusammensetzung beider Maasse nur selten Gebrauch gemacht. Hierher gehört das Parachoregema der Frösche, dessen Metrum Gr. Rhythm.[1] S. 226 ff. ausführlich erläutert ist, ferner das zweite Strophenpaar in der Parodos der Lysistrata 286—295 = 296—305, wo ebenfalls wie in dem Parachoregema der Frösche die Synkope der Thesis zugelassen ist:

---

*) Vielleicht rein iambisch:
τήνελλα καλλίνικος (ὦ) χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεες,
αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο.

ἀλλ' αὐτὸ γάρ μοι τῆς ὁδοῦ | λοιπόν ἐστι χωρίον
τὸ πρὸς πόλιν, τὸ σιμὸν, οἶ σπουδὴν ἔχω·
χὤπως ποτ' ἐξαμπρεύσομεν | τοῦτ' ἄνευ κανθηλίου.
ὡς ἐμοῦ γε τὼ ξύλω τὸν | ὦμον ἐξιπώκατον·
5 *ἀλλ' ὅμως βαδιστέον | καὶ τὸ πῦρ φυσητέον,*
μή μ' ἀποσβεσθὲν λάθῃ πρὸς | τῇ τελευτῇ τῆς ὁδοῦ.
φῦ φῦ. ἰοὺ ἰοὺ τοῦ καπνοῦ.

– –́ ⏑ – – – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – – – ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ –   –́ ⏑ – – – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏓
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – – – ⏑ –
–́ ⏑ – – – ⏑ – .. –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– –́ ⏑ ⏖ – – ⏑ –

Die Strophe zerfällt (abgesehen vom Schlussvers) in eine mesodische (v. 1—3) und eine stichische Periode; in der ersten wird ein Trimeter von vier Tetrapodieen umschlossen, in der zweiten folgen sechs Tetrapodieen auf einander. In dem Schlussverse ist in *ἰοὺ ἰοὺ* wie sonst die erste Länge verkürzt. Systematische Composition zeigt Vesp. 1326, wo Philokleon von Bdelykleons Trimetern unterbrochen ein trochäisches, ein iambisches und wieder ein trochäisches System singt. Aehnlich ist das Kommation in der Parabase der Wespen v. 1009 gebildet, eine zweitheilige Composition: der Anfang enthält die gewöhnlichen Anapäste des Kommations, in welchen nur die Zulassung der Syllaba anceps eigenthümlich ist; darauf folgt iambisch-trochäisches Metrum, nach Weise des freien Systems (ohne katalektischen Schluss) gebildet:

ἀλλ' ἴτε χαίροντες, ὅποι βούλεσθ'. | ὑμεῖς δὲ τέως, ὦ μυριάδες
ἀναρίθμητοι,
νῦν μὲν τὰ μέλλοντ' εὖ λέγε|σθαι μὴ πέσῃ φαύλως χαμᾶζ',
εὐλαβεῖσθε.
τοῦτο γὰρ σκαιῶν θεατῶν | ἐστὶ πάσχειν, κοὐ πρὸς ὑμῶν.

Die Ode in der zweiten Parabase der Wespen 1265, die in den Handschriften und Ausgaben trochäische und iambische Verse enthält, ist besser in bloss trochäische Reihen abzutheilen:

πολλάκις δὴ 'δοξ' ἐμαυτῷ | δεξιὸς πεφυκέναι, καὶ | σκαιὸς οὐδεπώποτε·
ἀλλ' Ἀμυνίας ὁ Σέλλου | μᾶλλον οὐκ τῶν Κρωβύλου,
οὗτος ὅν γ' ἐγώ ποτ' εἶδον | ἀντὶ μήλου καὶ ῥοᾶς δειπ|νοῦντα μετὰ
Λεωγόρου. πει|νῇ γὰρ ἧπερ Ἀντιφῶν.
ἀλλὰ πρεσβεύων γὰρ ἐς Φάρ|σαλον ᾤχετ'· | εἶτ' ἐκεῖ μόνος μόνοις
τοῖς Πενέσταισι ξυνῆν τοῖς | Θετταλῶν, αὐτὸς πενέστης | ὢν ἐλάττων
οὐδενός.

Eine viel ausgedehntere Anwendung von den Iambo-Trochäen macht die spätere Tragödie. Auch hier gehören sie vorwiegend dem systaltischen Tropos an, denn nur in Helen. Parod. 167 und Phoen. III. Stas. 1019 dienen sie dem Chorgesange, an allen übrigen Stellen sind sie das Maass tragischer Monodieen. Der Hauptvertreter ist Euripides. Zuerst erscheinen die tragischen Iambo-Trochäen Ol. 94, 4 in der Helena und der gleichzeitig aufgeführten Andromeda (das Letztere geht wenigstens aus der Parodie einer Monodie der Andromeda bei Aristoph. Thesmophor. hervor), von den übrigen Euripideischen Stücken in den Phönissen, im Orest und der Iphigenia in Aulis; Sophokles hat sie nur im Oedipus Coloneus angewandt. Ohne Zweifel liegt uns hier eine metrische Neuerung vor: die ältere Tragödie kannte fast nur dochmische Monodieen, aber je mehr die scenische Musik auf Kosten der Chorlieder hervortrat, um so mehr machte sich der Trieb nach mannichfaltigeren Metren fühlbar, die dem hier herrschenden Principe musikalischer Mimesis entsprachen (Aristot. probl. 19). So sehen wir durch Euripides zuerst die freieren anapästischen und die daktylischen Systeme, dann das iambisch-trochäische Maass für die Monodieen in Aufnahme gebracht, und müssen gestehen, dass Euripides die Aufgabe, eine den leidenschaftlichen Situationen entsprechende Mannichfaltigkeit der rhythmischen Form zu gewinnen, durch die Anwendung der Iambo-Trochäen glücklich gelöst hat, mag er sie nun dem Nomos entlehnt oder durch Zusammensetzung der Reihen und Verse, wie sie seit Aeschylus in den trochäischen und iambischen Chorliedern der Tragödie üblich waren, gebildet haben. Die dort herrschenden metrischen Formen liegen auch den iambotrochäischen Monodieen zu Grunde, aber sie werden in einer dem systaltischen Tropos angemessenen Weise umgebildet hauptsächlich durch die Häufung der Auflösungen, die in keinem andern Metrum eine so ausgedehnte, fast schrankenlose Anwendung gefunden hat, durch die Beschränkung der synkopirten Formen und durch den thetischen Ausgang der Reihen, wodurch sich die hier gebrauchten trochäischen Verse wesentlich von denen der trochäischen Chorlieder unterscheiden. Dazu tritt endlich noch die Zulassung kurzer tripodischer Reihen, die in den tragischen Chorliedern nur ausnahmsweise eine Stelle fanden. Die inlautenden Thesen sind fast durchgängig rein gehalten ohne Zulassung der Irrationalität.

Die vorwaltende Reihe ist die Tetrapodie, nur in seltenen Fällen bildet sie einen eigenen Vers. a) Die akatalektische trochäische Tetrapodie Helen. 191, 12; Phoen. 1042, 16; Thesmoph. 1022, 17; mit Synkope nach den beiden ersten Arsen (⌞́ ⌞ — ⏑ — ⏑) Oed. Col. 1724, 7; Phoen. 1019, 14. 15; mit Synkope nach der dritten Arsis (–́ ⏑ — ⏑ ⌞ — ⏑) Hel. 229, 7. b) Die katalektische trochäische Tetrapodie (*Εὐριπίδειον ἑπτασύλλαβον*, vgl. S. 197) Helen. 167, 8. 229, 6. 11. 12; mit Synkope nach der zweiten Arsis (–́ ⏑ — — ⏑ —) Helen. 229, 8; Oed. Col. 1670, 9; mit Synkope nach der ersten und zweiten Arsis (⌞́ ⌞ — ⏑ —) Oed. Col. 1670, 14. c) Die akatalektische iambische Tetrapodie Oed. Col. 1724, 4; Phoen. 1710, 2. 4. 6. 24; Orest. 982, 7. 11; Thesm. l. l. 11; mit Synkope nach der ersten Thesis (⏑ –́ — ⏑ — ⏑ —) Helen. 330, 4. d) Die katalektische iambische Tetrapodie Oed. Col. 1670, 6; Helen. 167, 6. 330, 2; Orest. 982, 14; Thesmoph. 9. 10. — Gewöhnlich sind zwei Tetrapodieen zu einem einheitlichen Verse, der Oktapodie oder dem Tetrameter vereint, in welchem die Cäsur zwischen den beiden Reihen nur ausnahmsweise unterlassen ist. a) Die akatalektische trochäische Oktapodie, die von den trochäischen Chorliedern der Tragiker fern gehalten ist, ist in ihrem bewegten, flüchtigen Gange für die Monodieen sehr charakteristisch; ein jeder der hierher gehörenden Verse zählt eine oder mehrere Auflösungen, ja es kommen sogar Beispiele mit durchgängiger Auflösung der Arsis vor: Phoen. 1710, 20 *τάδε σ' ἐπέμενε μέλεα πάθεα φυγάδα πατρίδος ἄπο γενόμενον*; Helen. 167, 4 *τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα, πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα*; Thesmoph. l. l. 4. 16; Oed. Col. 1670, 10. 1724, 4. 5; Helen. 191, 10. 348, 1; Iphig. Aul. 1475, 19; Orest. 982, 20. 21. b) Die katalektische trochäische Oktapodie hat mehr Ernst und Stetigkeit, daher hier die Auflösungen weit seltener sind: Oed. Col. 1670, 13. 16; Helen. 330, 3. 6. 10. 348 fin.; Phoen. 1019, 8. 10. 13; Thesmoph. l. l. 12. 13. Eben deshalb kann hier auch eine Synkope der mittleren Thesis zugelassen werden, wodurch die Verbindung von zwei *Εὐριπίδεια ἑπτασύλλαβα* entsteht: Helen. 167, 1. 191, 5. 6. 8. 9; Phoen. 1710, 25. c) In der akatalektischen iambischen Oktapodie zeigen die Arsen ebenfalls vorwiegend unaufgelöste Form: Oed. Col. 1670, 15. 1724, 3; Helen. 167, 2. 229, 14; Phoen. 1710, 16. 33. 1019, 12; Iphig. Aul. 1475, 15. 16; bloss Iphig. Aul. 1475, 2

sind die Auflösungen gehäuft: *στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρετε· πλόκαμος ὅδε καταστέφειν.* Die synkopirten Formen dieses Verses sind höchst mannichfach, die gewöhnlichste ist das sogenannte *Εὐριπίδειον* (*πεντεκαιδεκασύλλαβον*), Hephaest. 53, mit synkopirter mittlerer Thesis, Helen. 330, 1. 5. 7; Phoen. 1710, 31. 32; Iphig. Aul. 1475, 10; Orest. 982, 16; Thesmoph. 1; die übrigen sind folgende:

∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — Orest. 982, 1.
∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∠ ∪ — ∪ — ∪ — Iphig. Aul. 1475, 1.
∪ ∠ ∪ — — ∪ — ∠ ∪ — — ∪ — Iphig. Aul. v. 20.
∪ ∠ — — ∪ — ∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — Phoen. 1019, 3.
∪ ∠ — ∪ — ∪ — ∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — Thesm. 1022, 5.

d) Die **katalektische iambische Oktapodie** erscheint nur mit Synkope der mittleren Thesis (*Εὐριπίδειον τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον*), Hephaest. 54; Iphig. Aul. 1475, 12.

Nach der Tetrapodie ist die **Hexapodie** (Trimeter) die häufigste Reihe. **Iambisch** erscheint sie in allen Formen der Synkope und Katalexis, die in den iambischen Chorliedern gebräuchlich sind, vgl. § 30, doch mit weit grösserer Ausdehnung der Auflösung. Es bedarf keiner Aufführung der hierher gehörigen Beispiele. Weniger oft begegnet uns die **trochäische Hexapodie**, für die sich folgende Formen nachweisen lassen:

∠ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ Hel. 229, 16. 191, 9.
∠ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — Hel. 167, 3. 229, 9. 15.
∠ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ — Hel. 229, 2. 3.
∠ ∪ — — ∪ — — ∪ — Oed. Col. 1760, 11.
∠ — — ∪ — — ∪ — Thesm. 1022, 6.
∠ — — ∪ — ∪ — ∪ — Hel. 191, 13. 229, 2. 3.

Von der hexapodischen Reihe ist die Verbindung **zweier trochäischer Tripodieen** zu scheiden, die durch den Spondeus der dritten Stelle bezeichnet ist (*ἀσυνάρτητος μονοειδής*, vgl. § 40):

∠ ∪ — ∪ — ⊻ ∠ ∪ — ∪ — ⊻

Phoen. 1019, 5. 7. 1710, 17; derselbe Vers mit Synkope der beiden auslautenden Thesen im Ende der Reihen (— ∪ — ∪ — — ∪ — ∪ —) Phoen. 1019, 4. Häufiger ist die trochäische Tripodie als selbständiger Vers (Ithyphallicus) gebraucht: Phoen. 1019, 9. 11. 1710, 10. 21. 25. 30; Iphig. Aul. 1475, 3; Orest. 982, 9. Mit einer katalektischen trochäischen Tetrapodie ist der Ithyphallicus Helen. 191, 8 und 330, 9 verbunden, wo er wahrscheinlich auf einen gedehnten sechszeitigen Spondeus ausgeht und seinem rhythmischen Werthe nach der Tetrapodie gleich steht (vgl. S. 202).

Auch Verse von drei trochäischen Tripodieen werden gebildet: Phoen. 1710, 8 und Helen. 167, 7, der erste mit Synkope der dritten Thesis, der zweite mit durchgängiger Auflösung der Arsen. — Weitseltener ist die iambische Tripodie: akatalektisch Helen. 191, 2. 7. 229, 1; Oed. Col. 1724, 2; katalektisch Helen. 191, 3.

Von dem Gebrauche der Pentapodie finden sich nur wenig Beispiele: iambisch Orest. 982, 4. 5; trochäisch mit Katalexis und Synkope nach den beiden ersten Arsen Orest. 982, 6. Die spondeisch auslautende trochäische Pentapodie Helen. 229, 13; Phoen. 1019, 17 ist wie in den trochäischen Chorliedern der Tragödie als Hexapodie zu messen (vgl. S. 202). — Als Dipodieen lassen sich nur Phoen. 1019, 1 und Iphig. Aul. 1475, 18, vielleicht auch Thesmoph. 15 nachweisen.

Alloiometrische Reihen in grösserer Zahl werden nur im Anfange oder Ende iambo-trochäischer Monodieen angewandt; daktylische im Anfang von Oed. Col. 1670 und am Ende von Thesmoph. 1019; gemischte Daktylo-Trochäen am Ende von Oed. Col. 1670. In ähnlicher Weise schliesst sich an Orest. 982—1004 eine daktylische Periode an (S. 121). Einzeln eingemischte Alloiometra sind der daktylische Hexameter Helen. 348, 5, der Anapäst Orest. 982 fin.; Phoen. 1710 fin., der choriambische Pherekrateus Orest. 982, 14. 18; Thesmoph. 18. Die Verse Iphig. Aul. 1475, 7. 10. 13 sind wahrscheinlich daktylische Tripodieen mit verkürzter auslautender Arsis, doch können sie auch dochmisch gemessen werden.

Die Composition der Iambo-Trochäen ist in den Monodieen nur bei Sophokles strophisch, Euripides wendet die strophische Anordnung nur für die Chorlieder an, die Monodieen sind alloiostrophisch, wie dies auch in den übrigen monodischen Metren der Fall ist. Dieser Norm folgt auch Aristophanes in seiner Parodie einer iambo-trochäischen Monodie aus der Euripideischen Andromache. Die eurhythmische Composition lässt sich nur für die Chorlieder bestimmen, der monodische Gesang gestattete sich bei dem Vorwiegen der Musik über den Text grössere Freiheit in Zulassung der Pausen und Dehnungen (vgl. Ran. 1314. 1348 c. schol. Suid. s. v. εἱειει). Wir müssen daher davon absehen, den rhythmischen Werth überall zu bestimmen. Die von uns gegebene Abtheilung der Verse dagegen stützt sich durchweg auf die Analogie und bedarf nach der oben dargelegten metrischen Theorie keiner weiteren Rechtfertigung.

Oedip. Colon. α' 1670—1696=1697—1723*).

Α. αἰαῖ φεῦ, ἔστιν ἔστι νῷν δὴ
οὐ τὸ μέν, ἄλλο δὲ μή, πατρὸς ἔμφυτον
ἄλαστον αἷμα δυσμόροιν στενάζειν,
ᾧτινε τὸν πολὺν ἄλλοτε μὲν πόνον
5 ἔμπεδον εἴχομεν, ἐν πυμάτῳ δ' ἀλόγιστα παροίσομεν
ἰδόντε καὶ παθόντε.
Χ. τί δ' ἔστιν; *Α.* ἔστιν μὲν εἰκάσαι, φίλοι.
Χ. βέβηκεν; *Α.* ὡς μάλιστ' ἂν ἐν πόθῳ λάβοις.
τί γάρ, ὅτῳ μήτ' Ἄρης
10 μήτε πόντος ἀντέκυρσεν, ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν
ἐν ἀφανεῖ τινι μόρῳ φερόμενον.
τάλαινα, νῷν δ' ὀλεθρία
νὺξ ἐπ' ὄμμασιν βέβακε. πῶς γὰρ ἤ τιν' ἀπίαν
γᾶν ἢ πόντιον
15 κλύδων' ἀλώμεναι βίου δύσοιστον ἕξομεν τροφάν;
οὐ κάτοιδα. κατά με φόνιος Ἀΐδας ἕλοι πατρὶ
τάλαιναν, ὡς ἔμοιγ' ὁ μέλλων βίος οὐ βιωτός.
Χ. ὦ διδύμα τέκνων ἀρίστα, τὸ φέρον ἐκ θεοῦ καλῶς
μηδὲν ἄγαν φλέγεσθον· οὔ τοι κατάμεμπτ' ἀπέσβη.

β' 1724—1736=1737—1750.

Α. πάλιν, φίλα, συθῶμεν. *Ι.* ὡς τί ῥέξομεν;
Α. ἵμερος ἔχει με *Ι.* τίς;
Α. τὰν χθόνιον ἑστίαν ἰδεῖν *Ι.* τίνος; *Α.* πατρός, τάλαιν' ἐγώ,
Ι. θέμις δὲ πῶς τάδ' ἐστί; μῶν
5 οὐχ ὁρᾷς; *Α.* τί τόδ' ἐπέπληξας; *Ι.* καὶ τόδ', ὡς *Α.* τί τόδε μάλ' αὖθις;
Ι. ἄταφος ἔπιτνε δίχα τε παντός. *Α.* ἄγε με καὶ τότ' ἐπενάριξον.
Ι. αἰαῖ, δυστάλαινα,
πῇ δῆτ' αὖθις ὧδ' ἔρημος ἄπορος
αἰῶνα τλάμον' ἕξω;

Helena Parod. α' 167—178=179—190.

πτεροφόροι νεάνιδες, παρθένοι, Χθονὸς κόραι,
Σειρῆνες, εἴθ' ἐμοῖς γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι τὸν Λίβυν
λωτὸν ἢ σύριγγας, αἰλίνοις κακοῖς
τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα, πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα,
5 μουσεῖά τε θρηνήμασι ξυνῳδὰ
πέμψειε Φερσέφασσα
φόνια φόνια, χάριτας | ἵν' ἐπὶ δάκρυσι παρ' ἐμέ|θεν ὑπὸ μέλαθρα
νύχια [παιᾶνας]
νέκυσιν ὀλομένοις λάβῃ.

β' 191—209=210—228.

ἰὼ ἰώ· θήραμα βαρβάρου πλάτας,
Ἑλλανίδες κόραι,

*) S. Gleditsch, Cantica S. 225. V. 1670—1676 ist daktylo-trochäisch und kann als besondere Strophe aufgefasst werden.

Helena 167. Drei Perioden: zwei Oktapodieen, — zwei Tetrapodieen

Oedip. Colon. α′ 1670—96=1697—1723.

⏓ —́ — — ⏑ — ⏑ — —

—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑

⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑

5 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑

⏓ —́ ⏑ — ⏑ — ⏒

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏑́⏑ ⏑ — — ⏑ —

10 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑

⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ — — ⏑ —

15 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏒

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏒

—́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — —

β′ 1724—1736=1737—1750.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏒

⏓ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —

⏓ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

5 —́ ⏑ — ⏓ ⏑⏑ ⏑ — ⏒ ́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑

—́ — — ⏑ — ⏑

—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑

— —́ ⏑ — ⏑ — —

Helena Parod. α′ 167—178=179—190.

⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —

— —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓ —́ ⏑ — ⏓ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑

5 ⏓ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏓ — ⏑ — ⏑ — —

— —́ ⏑ — ⏑ — ⏒

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —

β′ 191—209=210—228.

⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

— —́ ⏑ — ⏑ —

---

von zwei Hexapodieen umschlossen, — drei Tripodieen von zwei Tetrapodieen umschlossen. V. 7 scheint παιᾶνας Interpolation.

ναύτας Ἀχαιῶν
τις ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων,
5 *Ἰλίου κατασκαφὰν πυρὶ μέλουσαν δαΐῳ*
δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον, δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον.
Λήδα δ' ἐν ἀγχόναις
θάνατον ἔλαβεν αἰσχύνας ἐμᾶς ὑπ' ἀλγέων.
ὁ δ' ἐμὸς ἐν ἁλὶ πολυπλανὴς πόσις ὀλόμενος οἴχεται,
10 *Κάστορός τε συγγόνου τε διδυμογενὲς ἄγαλμα πατρίδος*
ἀφανὲς ἀφανὲς ἱππόκροτα λέλοιπε δάπεδα
γυμνάσιά τε δονακόεντος
Εὐρώτα, νεανιᾶν πόνον.

γ' 229—252.

E. *φεῦ φεῦ, τίς ἢ Φρυγῶν*
ἢ τίς Ἑλλανίας ἀπὸ χθονὸς
ἔτεμε τὰν δακρυόεσσαν Ἰλίῳ
πεύκαν; ἔνθεν ὀλόμενον σκάφος συναρμόσας
5 *ὁ Πριαμίδας ἔπλευσε βαρβάρῳ πλάτᾳ*
τὰν ἐμὰν ἐφ' ἑστίαν
ἐπὶ τὸ δυστυχὲς κάλλος,
ὡς ἕλοι γάμον ἐμόν.
ἁ δὲ δόλιος ἁ πολυκτόνος Κύπρις
10 *Δαναΐδαις ἄγουσα θάνατον Πριαμίδαις τε.*
ὦ τάλαινα συμφορᾶς.
– *ἁ δὲ χρυσέοις θρόνοις*
Διὸς ὑπαγκάλισμα σεμνὸν Ἥρα
τὸν ὠκύπουν ἔπεμψε Μαιάδος γόνον,
15 *ὅς με χλοερὰ δρεπομέναν ἔσω πέπλων*
ῥόδεα πέταλα, χαλκίοικον ὡς Ἀθάναν κτλ.

Helena Thren. alloiostr. α' 330—347.

E. *φίλαι, λόγους ἐδεξάμαν· βᾶτε βᾶτε δ' εἰς δόμους,*
ἀγῶνας ἐντὸς οἴκων
ὡς πύθησθε τοὺς ἐμούς. X. *θέλουσαν οὐ μόλις καλεῖς.*
E. *ἰὼ μέλεος ἁμέρα.*
5 *τίν' ἄρα τάλαινα τίνα λόγον δακρυόεντ' ἀκούσομαι;*
X. *μὴ πρόμαντις ἀλγέων προλάμβαν', ὦ φίλα, γόους.*
E. *τί μοι πόσις μέλεος ἔτλα; πότερα δέρκεται φάος*
τέθριππά θ' ἁλίου [ἐς] κέλευθά τ' ἀστέρων,
ἢ ν νέκυσι κατὰ χθονὸς τὰν χθόνιον ἔχει τύχαν;
10 X. *εἰς τὸ φέρτερον τίθει τὸ μέλλον, ὅ τι γενήσεται.*

Helena 191. V. 1—4 palinodische Periode (zwei Tripodieen zwischen zwei Hexapodieen), v. 5. 6 stichisch mit einer Tripodie als Epodikon, v. 8—10 stichisch, v. 11—13 mesodisch (eine Tetrapodie zwischen zwei Hexapodieen). Antistrophische Responsion ist nicht anzunehmen.

Helena 229. Auf ein tripodisches Proodikon folgen zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen (v. 4). Mit v. 5 beginnt die zweite Periode:

— —́ ⏑ — —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
10 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑
—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

γ′ 229—252.

— —́ ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ — — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏑
—́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
10 ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ⏑?
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
15 —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑̄

Helena Thren. alloiostr. α′ 330—347.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
10 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —

drei Tetrapodieen werden mesodisch und zwei Tetrapodieen palinodisch von je zwei Hexapodieen umschlossen. Mit v. 13 beginnt die dritte Periode, welche aus Hexapodieen besteht. Die iamb. Reihen erscheinen nur zu Anfang einer Periode, alle übrigen sind trochäisch. Ueber v. 7 s Enm. 321, 2 § 26.

* Helen. 330. Hermann, Nauck u. A. theilen diese Verse in ein Strophenpaar und eine Epodos, wobei eine Lücke angenommen wird.

β′ 348—361.

E. σὲ γὰρ ἐκάλεσα, σὲ δὲ κατόμοσα, τὸν ὑδρόεντα δόνακι χλωρὸν
Εὐρώταν, θανόντος εἰ βάξις ἔτυμος ἀνδρὸς ἅδε μοι.
τί τάδ᾽ ἀσύνετα; φόνιον αἰώρημα διὰ δέρης ὀρέξομαι,
ἢ ξιφοκτόνον δίωγμα λαιμορύτου σφαγᾶς
5 αὐτοσίδαρον ἔσω πελάσω διὰ σαρκὸς ἅμιλλαν,
θῦμα τριζύγοις θεαῖσι
τῷ τε συρίγγων ἀοιδὰν σεβίζοντι Πριαμίδᾳ ποτ᾽ ἀμφὶ βουστάθμους.
X. ἄλλοσ᾽ ἀποτροπὰ κακῶν γένοιτο, τὸ δὲ σὸν εὐτυχές.

Phoeniss. III. Stasim. 1019—1042 = 1043—1066.

ἔβας ἔβας,
ὦ πτεροῦσσα, γᾶς λόχευμα νερτέρου τ᾽ Ἐχίδνας,
Καδμείων ἁρπαγά, πολύφθορος, πολύστονος
μιξοπάρθενος, δάϊον τέρας,
5 φοιτάσι πτεροῖς χα|λαῖσί τ᾽ ὠμοσίτοις·
Διρκαίων ἅ ποτ᾽ ἐκ | τόπων νέους πεδαίρουσ᾽
ἄλυρον ἀμφὶ μοῦσαν | ὀλομέναν τ᾽ Ἐρινὺν
ἔφερες ἔφερες ἄχεα πατρίδι | φόνια· φόνιος ἐκ θεῶν,
ὃς τάδ᾽ ἦν ὁ πράξας.
10 ἰάλεμοι δὲ ματέρων, | ἰάλεμοι δὲ παρθένων
ἐστέναζον οἴκοις·
ἰήιον βοὰν (βοὰν), | ἰήιον μέλος (μέλος)
ἄλλος ἄλλ᾽ ἐπωτότυζε | διαδοχαῖς ἀνὰ πτόλιν.
βροντᾷ δὲ στεναγμὸς
15 ἀχά τ᾽ ἦν ὅμοιος,
ὁπότε πόλεος ἀφανίσειεν
ἁ πτεροῦσσα παρθένος τιν᾽ ἀνδρῶν.

Phoeniss. 1710—1757.

A. ἴθ᾽ εἰς φυγὰν τάλαιναν· ὄρεγε χέρα φίλαν,
πάτερ γεραιέ, πομπίμαν
ἔχων ἔμ᾽ ὥστε ναυσίπομπον αὔραν.
O. ἰδοὺ πορεύομαι, τέκνον,
5 σύ (δῆτά) μοι ποδαγὸς ἀθλία γενοῦ.
A. γενόμεθα γενόμεθ᾽ ἄθλιοί
γε δῆτα Θηβαιᾶν μάλιστα παρθένων.
O. πόθι γεραιὸν ἴχνος τίθημι; βάκτρα πρόσφερ᾽, ὦ τέκνον.
A. τᾷδε τᾷδε βᾶθί μοι, τᾷδε τᾷδε πόδα τίθει,
10 ὥστ᾽ ὄνειρον ἰσχὺν [ἔχων].
O. ἰὼ ἰώ, δυστυχεστάτας φυγᾶς·

Doch mit Unrecht, denn die iambo-trochäischen Monodieen und Threnen des Euripides sind nirgends antistrophisch geordnet, sondern nur die Parodos und das Stasimon. Die Verse zerfallen in vier Alloiostrophen, von denen die vierte daktylisch ist. Für die sehr verdorbene στρ. γ′ 362—374 lässt sich das Metrum nicht überall mit Sicherheit bestimmen.

β′ 348—361.

∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ — ∪
—́ — — ∪ — ∪ — —́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ —
∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — — —́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — — ∪ —
5 —́ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — —
—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪
—́ ∪ — — — ∪ — — ∪ — —́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —

Phoeniss. III. Stasim. 1019—1042 = 1043—1066.

∪ —́ ∪ —
—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — —
— —́ — — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ —
5 —́ ∪ — ∪ — ∪̄ —́ ∪ — ∪ — —
∪̄ —́ — — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ —
∪́∪ ∪ — ∪ — ∪̄ ∪́∪ ∪ — ∪ — ∪̄
∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —
—́ ∪ — ∪ — —
10 ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ — — ∪ — ∪
15 —́ — — ∪ — ∪
∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪̄∪̄ ∪ — ∪
—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —

Phoeniss. 1710—1757.

∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
5 ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
∪́∪ ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ —
—́ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ —
10 —́ ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
— — — —

Phoen. 1019. Die eurhythmische Composition ist folgende:

2 | 4 4, 4 4, | 3 3, 3 3, | 4 4, 3 3, | 4 4, 3, 4 4, 3, | 4 4, 4 4, 4, 4, 4, | 6
προῳδ. *ἐπῳδ.*

ἐλαύνων τὸν γέροντά μ' ἐκ πάτρας.
ἰὼ ἰώ, δεινὰ δείν' ἐγὼ τλάς.
A. τί τλάς; τί τλάς; οὐχ ὁρᾷ Δίκα κακούς,
15 οὐδ' ἀμείβεται βροτῶν ἀσυνεσίας.
O. ὅδ' εἰμὶ μοῦσαν ὃς ἐπὶ καλλίνικον οὐράνιον ἔβαν
παρθένου κόρας αἴνιγμ' ἀσύνετον εὑρών.
A. Σφιγγὸς ἀναφέρεις ὄνειδος; ἄπαγε τὰ πάρος
εὐτυχήματ' αὐδῶν.
20 τάδε σ' ἐπέμενε μέλεα πάθεα φυγάδα πατρίδος ἄπο γενόμενον,
ὦ πάτερ, θανεῖν που.
ποθεινὰ δάκρυα παρὰ φίλαισι παρθένοις
λιποῦσ' ἄπειμι πατρίδος ἀποπρὸ γαίας
ἀπαρθένευτ' ἀλωμένα.
25 φεῦ τὸ χρήσιμον φρενῶν εἰς πατρός γε συμφορὰς
εὐκλεᾶ με θήσει·
τάλαιν' ἐγὼ σοῦ συγγόνου θ' ὑβρισμάτων,
ὃς ἐκ δόμων ἄθαπτος οἴχεται νέκυς
μέλεος, ὅν, εἴ με καὶ θανεῖν, πάτερ, χρεών,
30 σκότια γᾷ καλύψω.
O. πρὸς ἥλικας φάνηθι σάς. A. ἅλις ὀδυρμάτων ἐμῶν.
O. σὺ δ' ἀμφὶ βωμίους λιτάς. A. κόρον ἔχουσ' ἐμῶν κακῶν.
O. ἴθ' ἀλλὰ Βρόμιος ἵνα τε σηκὸς ἄβατος ὄρεσι μαινάδων.
A. Καδμείαν ᾧ νεβρίδα στολιδωσαμένα ποτ' ἐγὼ Σεμέλας ἱερὸν
35 θίασον ὄρεσιν ἀνεχόρευσα, χάριν ἀχάριτον
εἰς θεοὺς διδοῦσα;

Iphig. Aul. 1475—1509.

I. ἄγετέ με τὰν Ἰλίου καὶ Φρυγῶν ἑλέπτολιν.
στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρετε· πλόκαμος ὅδε καταστέφειν
χερνίβων γε παγαῖς.
ἑλίσσετ' ἀμφὶ ναὸν ἀμφὶ βωμὸν
5 τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,
θεὰν μάκαιραν· ὡς ἐμοῖσιν, εἰ χρεών,
αἵμασι θύμασί τε
θέσφατ' ἐξαλείψω.
ὦ πότνια πότνια μᾶτερ, ὡς δάκρυά γέ σοι
10 δώσομεν ἁμέτερα·
παρ' ἱεροῖς γὰρ οὐ πρέπει.
ἰὼ ἰὼ νεάνιδες, συνεπαείδετ' Ἄρτεμιν
Χαλκίδος ἀντίπορον,
ἵνα τε δόρατα μέμονε δάια
15 δι' ἐμὸν ὄνομα τᾶσδ' Αὐλίδος στενοπόροισιν ὅρμοις.
ἰὼ γᾶ μᾶτερ ὦ Πελασγία,
Μυκηναῖαί τ' ἐμαὶ θεράπναι.
X. καλεῖς πόλισμα Περσέως, Κυκλωπίων πόνον χερῶν;
I. ἔθρεψας Ἑλλάδι με φάος· θανοῦσα δ' οὐκ ἀναίνομαι.

Iphig. Aul. 1475. Ueber die Messung von v. 7. 10. 13 s. S. 311.

⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
15 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ ⏖ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — —
20 ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
25 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
30 ⏖́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
— —́ — — ⏖ — ⏖ — ⏖ —́ ⏖ — ⏖ — ⏖ —
35 ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑

Iphig. Aul. 1475–1509.

⏑ ⏖́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — —
— ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
10 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑
⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ — ⏑ ⏓
15 ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ — — ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

20 *X.* κλέος γάρ οὔ σε μὴ λίπῃ.
I. ἰὼ ἰώ.
λαμπαδοῦχος ἁμέρα Διός τε φέγγος, ἕτερον ἕτερον
αἰῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν, χαῖρέ μοι,
φίλον φάος. ἰὼ ἰώ.

Orest. 982—1004.

μόλοιμι τὰν οὐρανοῦ
μέσον χθονός τε τεταμέναν αἰωρήμασιν πέτραν
ἁλύσεσι χρυσέαισι φερομέναν
δίναισι βῶλον ἐξ Ὀλύμπου,
5 ἵν' ἐν θρήνοισιν ἀναβοάσω
γέροντι πατρὶ Ταντάλῳ
ὃς ἔτεκεν ἔτεκε γενέτορας ἐμέθεν δόμων,
οἳ κατεῖδον ἄτας,
ποτανὸν μὲν δίωγμα πώλων
10 τεθριπποβάμονι στόλῳ
Πέλοψ ὅτε πελάγεσσι διεδίφρευσε, Μυρτίλου φόνον
δικὼν ἐς οἶδμα πόντου,
λευκοκύμοσιν πρὸς Γεραιστίαις ποντίων σάλων
ἠόσιν ἁρματεύσας.
15 ὅθεν δόμοισι τοῖς ἐμοῖς ἦλθ' ἀρὰ πολύστονος,
λόχευμα ποιμνίοισι Μαιάδος τόκου,
τὸ χρυσόμαλλον ἀρνὸς ὁπότ' ἐγένετο τέρας ὀλοὸν ὀλοὸν
Ἀτρέος ἱπποβώτα·
ὅθεν Ἔρις τό τε πτερωτὸν ἁλίου μετέβαλεν ἅρμα,
20 τὰν πρὸς ἑσπέραν κέλευθον οὐρανοῦ προσαρμόσασα
μονόπωλον ἐς Ἀῶ.

Thesmoph. προῳδ. 1015—1021.

φίλαι παρθένοι, φίλαι, πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ τὸν Σκύθην λάθοιμι;
κλύεις ὦ πρὸς Αἰδοῦς σὲ τὰν ἐν ἄντροις;
κατάνευσον, ἔασον ὡς τὴν γυναῖκά μ' ἐλθεῖν.

α'. 1021 ff.

ἄνοικτος, ὅς μ' ἔδησε τὸν πολυπονώτατον βροτῶν.
μόλις δὲ γραῖαν ἀποφυγὼν σαπρὰν, ἀπωλόμην ὅμως.
ὅδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ
πάλαι ἐφέστηκ', ὀλοὸν, ἄφιλον ἐκρέμασε κόραξι δεῖπνον·

β'.

5 ὁρᾷς; οὐ χοροῖσιν, οὐδ' ὑφ' ἡλίκων νεανίδων
ψήφων κημὸν ἕστηκ' ἔχουσ',
ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη
κήτει βορὰ Γλαυκέτῃ πρόκειμαι.
γαμηλίῳ μὲν οὐ ξὺν
10 παιῶνι, δεσμίῳ δὲ,

20 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑
— —́ ⏑ —   — ⏑ —   —́ ⏑ —   — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ ⏓ ⏑ — ⏑ —

Orest. 982—1004.

⏑ —́ ⏑ —   — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —   —́   —   — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —   —
5 ⏑ —́   —   — ⏑ ⏖ ⏑ —   —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — (?)
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ —   —
⏑ —́   —   — ⏑ — ⏑ —   —
10 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ —   —
· —́ ⏑ — ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑ —
—́ ⏖ — ⏑ — —
15 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖
—́ ⏖ — ⏑ — —
⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑
20 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑⏑ —́ ⏖ — —

Thesmoph. προῳδ. 1015—1021.

⏑ —́   — ⏑ — ⏑ —   —́ ⏖ —   — ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ —́   — ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑   — —
⏖ —́ ⏖ — ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑   — —

α′. 1021 ff.

⏑ —́ ⏑ — ⏑   — ⏑ —   ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑   ⏖ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏖́ ⏑ — ⏑   — ⏑ —
⏖́ ⏑ — — ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑

β′.

5 ⏑ —́   — ⏑   — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́   —   — ⏑ —   — ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ —   —
⏑ —́ ⏑ — ⏑   —   ⏑
10 — —́ ⏑ — ⏑   —   ⏓

γοᾶσθέ μ', ὦ γυναῖκες, ὡς
μέλεα μὲν πέπονθα, μέλεος, ὦ τάλας ἐγὼ, τάλας,
ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ' ἄνομα πάθεα, φῶτα λιτομένα,
πολυδάκρυτον Ἅιδα γόον φλέγουσαν,

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑⏑́ ⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — (?)
⏑⏑́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑

γ'.

15 *αἰαῖ, αἰαῖ,*
ὅς ἔμ' ἀπεξύρησε πρῶτον, ὅς ἐμὲ κροκόεν τόδ' ἐνέδυσεν·
ἐπὶ δὲ τοῖσδ' ἐς τόδ' ἀνέπεμψεν
ἱερὸν, ἔνθα γυναῖκες.
ἰώ [μοι] μοίρας ἄτεγκτε δαίμων·
20 *ὦ κατάρατος ἐγώ· τίς [ἐμὸν οὐκ] ἐπόψεται*
πάθος ἀμέγαρτον ἐπὶ κακῶν παρουσίᾳ;
εἴθε με πυρφόρος αἰθέρος ἀστὴρ
τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.
οὐ γὰρ ἔτ' ἀθανάταν φλόγα λεύσσειν
25 *ἐστὶν ἐμοὶ φίλον, ὡς ἐκρεμάσθην*
λαιμότμητ' ἄχη, δαιμονῶν αἰόλαν νέκυσιν ἐπὶ πορείαν.

15 —́ — — —
⏑⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑
⏑⏑́ ⏑ — — ⏑⏑ ⏑ — ⏑
⏑⏑́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —
20 — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
⏑ ⏑⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏒
— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
25 — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — —

Vierter Abschnitt.

Ionici.

A. Ionici a minore.

§ 36.

Metrische Bildung. Allgemeiner Gebrauch.

Wie das ungerade Taktgeschlecht der modernen Rhythmik ausser dem Dreiachteltakte auch noch den Dreivierteltakt umfasst, so hat sich in dem diplasischen Rhythmengeschlechte der

Alten ausser dem dreizeitigen Iambus und Trochäus auch noch der sechszeitige Ionicus entwickelt, der in der rhythmischen Gliederung seiner Zeitmomente mit dem Iambus und Trochäus übereinkommt. Von den sechs Moren des Ionicus bilden nämlich vier die Arsis, zwei die Thesis, daher stehen die beiden rhythmischen Chronoi des Fusses im diplasischen oder iambischen Verhältnisse. So die alten Rhythmiker, deren Theorie Mar. Victorin. p. 2484 = p. 42 K in seinem Capitel *de rhythmo* mit folgenden Worten darlegt: *Eadem et in ionicis metris dupli ratio versatur. Nam ionicus ἀπὸ μείζονος incipit a duabus longis et in duas desinit breves, ionicus autem ἀπὸ ἐλάσσονος a brevibus incipiens in longas desinit. erit itaque in his disemos arsis ad tetrasemon thesin, quia unam partem in sublatione habent, duas in positione, seu contra**). Der Gegensatz des *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* und *ἀπὸ*

*) Vgl. Mar. Victor. 2537. Aristox. 302: *Ἔστι δὲ τὸ μέγεθος (ἑξάσημον) δύο γενῶν κοινὸν, τοῦ τε ἰαμβικοῦ καὶ τοῦ δακτυλικοῦ . . . ὁ μὲν τοῦ ἴσου λόγος εἰς τὸ δακτυλικὸν γένος ἐμπεσεῖται* (⏑ — ⏑ —), *ὁ δὲ τοῦ διπλασίου εἰς τὸ ἰαμβικόν* (⏑ ⏑ — —). Was im Ionicus Arsis und was Thesis ist, darüber kann kein Zweifel sein, ebenso wenig wie über die rhythmische Percussion, die im Ionicus als *διπλασιος ἑξάσημος* dem *πούς διπλάσιος τρίσημος*, d. h. dem Iambus und Trochäus und deren Auflösung dem Tribrachys völlig analog ist. Man hat gestritten, ob jede Länge der Arsis oder ob nur eine den Ton hat und welche von beiden. So mass man ⏑ ⏑ —́ — oder ⏑ ⏑ —́ —́ oder ⏑ ⏑ — —́. Die richtige Antwort ergibt sich von selbst: eine jede Länge der Arsis hat eine stärkere Intension als die Thesis und wieder von den beiden Längen der Arsis hat die erste den stärksten Ton; von den beiden Kürzen der Thesis endlich kommt der zweiten die schwächste Intension zu:

—‴ —″ ⏑́⏑ —‴ —″ ⏑́⏑

⏑́⏑ —‴ —″ ⏑́⏑ —‴ —″

Ueber die Betonung des einzelnen Fusses steht noch der Haupt- und Nebenaccent der rhythmischen Reihe, deren Verhältniss wieder dasselbe ist wie im einzelnen Fusse:

⏑ ⏑ —‴ — ⏑ ⏑ —″ — ⏑ ⏑ —́ —.

Wenn die alten *συμπλέκοντες* bei Aristid. p. 35 den Ionicus in einen Pyrrhichius und Spondeus zerlegen, so ist dies in sofern ganz berechtigt, als hierdurch die beiden *χρόνοι ποδικοὶ* von einander geschieden werden; nur darf man mit dieser Auffassung nicht die historische Entstehung des ionischen Rhythmus erklären wollen. Es ist unnütze Mühe alle die Irrthümer aufzuführen und zu widerlegen, die seit G. Hermann über die Ionici vorgebracht sind und theils auf Vernachlässigung der Tradition, theils auf verkehrter Anwendung derselben ohne Scheidung der älteren und jüngeren Elemente beruhen. Man hat den Ionicus irrational messen wollen: Apel, Metrik 2, XXVIII. Feussner, de metr. et mel. p. 17. Bellermann, Hymnen

μείζονος (*ionicus a minore* und *a maiore*) entspricht dem Gegensatze von Iambus und Trochäus; im Ionicus a minore beginnt die Reihe mit der Thesis, im Ionicus a maiore mit der Arsis:

Iamb. ⏑ –́ ⏑ –́; Ion. a min. ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –
Troch. –́ ⏑ –́ ⏑; Ion. a mai. –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑

Der ethische Charakter der Ionici a minore ergibt sich aus dem rhythmischen Verhältnisse. Sie haben die erregte und ungleichförmige Bewegung der Iamben, aber nicht deren rasche Energie, da der grössere Taktumfang einen langsameren Rhythmus hervorbringt. Daher setzt sie Dionys. de vi dicendi Demosth. p. 1093 den *ῥυθμοὶ ἀνδρώδεις*, *ἀξιωματικοὶ* und *εὐγενεῖς* entgegen, und Mar. Victorin. 2537 bezeichnet sie als schlaff und weichlich, *ionicum metrum satis prolixum et satis molle**). Zugleich aber gibt ihnen die zweisilbige Anakrusis einen erregten Aufschwung, und so wogt der Rhythmus in den Gegensätzen der Weichheit und Erregtheit auf und ab. Diesem Charakter entsprechend sind sie das Maass für enthusiastische Dionysos- und Kybele-Gesänge (Bacchika und Metroaka), für weichliche Trink- und Liebeslieder und für wehmüthige Chorlieder der Tragödie.

Die Ausdehnung der ionischen Reihe ist abgesehen von dem Monometer, von dem es zweifelhaft ist, ob er eine selbstän-

---

des Dion. u. Mesom. S. 61. Gegen diese Messung Böckh, de metr. P. 91. 92, dem wir beipflichten, wenn er sagt: inde universam Apelii doctrinam ut desperatam prorsus coepi relinquere. Im Ganzen richtig urtheilt schon J. H. Voss, Zeitmessung S. 202. Die Angaben der alten Metriker enthalten einige richtige Grundgedanken und werthvolle Notizen über den Gebrauch der Ionici bei den Lyrikern, im Uebrigen leiden sie an groben Unrichtigkeiten, die auf mangelhafter Beobachtung beruhen und an widersinnigen Messungen in Folge willkürlicher Zerreissung der Reihen und der willkürlichen Eintheilung in disparate Füsse, so dass auch notorische Logaöden theilweise ionisch gemessen werden. Hephaest. 35—40 (woraus der Anfang abgeschrieben bei Isaak Mon. 190 (= Ps.-Draco 166), ein Auszug bei Tzetz. p. 313. Cram. Anecd. Oxon. III), Aristid. 55, Tricha 289—298, Mar. Victor. 2537 ff., Atil. Fort. 2694, Terent. Maur. 1497. 2009. 2058, Diomed. 505, Plot. 2659, Serv. 1823, Mall. Theod. 598 ff. K. — Die spätere Auffassung der Byzantiner schol. Hephaest. B 153 (= Draco 167), Isaak Mon. 191, Elias 81, Ps.-Moschopul. 49.

*) Aehnlich Aristid. p. 37: *ἰωνικὸς δὲ διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ φορτικόν, ἐφ' ᾧ καὶ οἱ Ἴωνες ἐκωμῳδήθησαν*, wo *φορτικὸν* = *ἦθος ἀνελεύθερον*, vgl. Aristot. polit. 7, 5: *οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον, οἱ δὲ κινητόν, καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις, οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας*. Anonym. Ambros. in Studemund, Anecd. Var. I 228. S. Amsel de vi atque indole rhythm. S. 101.

dige Reihe bildet*), eine doppelte: entweder werden nämlich zwei Ionici zum Dimeter oder drei zum Trimeter vereint. Grössere ionische Reihen können nach der Lehre der alten Rhythmiker nicht vorkommen; Tetrameter, Pentameter u. s. w. müssen in mehrere Reihen zerlegt werden**). Die Reihe ist entweder a k a t a l e k t i s c h oder k a t a l e k t i s c h. Die erstere geht auf einen vollen Ionicus, die letztere auf einen Anapäst aus***). Doch steht die katalektische Reihe der akatalektischen an rhythmischer Ausdehnung gleich †). Die zwei letzten Moren der schliessenden Arsis sind zwar nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt, aber ihr Zeitumfang wird durch eine zweizeitige Pause (Prosthesis) ersetzt: ⌐

D i m e t e r.

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – *τό γε μὴν ξείνια δοῦσαις*
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – ⊼ *λόγος, ὥσπερ λέγεται.*

T r i m e t e r.

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – *τάχα δ' ἐν τοῖς πολυδένδρεσσιν Ὀλύμπου*
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⊼ *στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θυρσοφόροι.*

Ist die katalektische Reihe ohne Wortende mit der folgenden verbunden, so kann keine Pause stattfinden und die errhythmische Grösse der Reihe wird alsdann durch *τονή* der schliessenden Länge zum Chronos tetrasemos (⊔) erreicht. Doch finden sich hiervon nur vereinzelte Beispiele:

Pers. 650: *Ἀϊδωνεὺς δ' ἀναπομ|πὸς ἀνείης Ἀϊδωνεύς.*
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
Pers. 112: *πίσυνοι λεπτοδόμοις πείσμασι λα|οπόροις τε μηχαναῖς.*
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⊼

Häufiger kommt der C h r o n o s t e t r a s e m o s i m I n l a u t d e r R e i h e vor, wo die langgedehnten Zeiten den lässig-schweren und weichen Charakter des Rhythmus steigern und vorzugsweise als Ausdruck einer schwermüthigen Stimmung dienen. Wie nämlich

*) Alcest. 105 *τί τόδ' αὐδᾷς*, 132 *βασιλεῦσιν* sind rhythmisch keine ionischen Monometer, sondern katalektisch-anapästische Dipodieen, ebenso Soph. Electr. 826 *ἒ ἒ αἰαῖ*, 831 *ἀπολεῖς. Χ. πῶς*; auch die alten Metriker wissen nichts von ionischen Monometern.

**) Nachgewiesen Gr. Rhythm.[1] S. 157.

***) Mar. Victor. 2540: *Catalecticum autem fit anapaesto aut eo qui amphibrachys vocatur.* Terent. Maur. 1520: *solet integer anapaestus et in fine locari.* Die ionische Brachykatalexis der alten Metriker ist eine blosse Spielerei.

†) Gr. Rhythm.[1] S. 158.

der auslautende, so kann auch der inlautende Ionicus eine Katalexis der zweiten Länge erfahren, wodurch der äusserlichen metrischen Form nach eine anapästisch-ionische Reihe entsteht, deren Anapäst aber mit dem vierzeitigen Anapäst nichts gemein hat. Gr. Rhythm.[1] S. 158.

Hierher gehören folgende Reihen:

a) Der anapästisch-ionische Dimeter ⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ — — Pers. 70. 71: *Ἀθαμαντίδος Ἕλλας ¦, πολύγομφον ὅδισμα*; fr. Heliad. 71: *πόρον, εἰς μελανίππου*; Vesp. 301: *τρίτον αὐτὸν ἔχειν ἄλ¦φιτα δεῖ καὶ ξύλα κῶψον*; Ran. 331. 332: *ποδὶ τὰν ἀκόλαστον φιλοπαίγμονα τιμάν*; Oed. tyr. 508: *φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῷ*; 509: *ποτὲ καὶ σοφὸς ὤφθη*; Eur. Hiket. 45. 46: *ἄνα μοι τέκνα λῦσαι ¦ φθιμένων νεκύων, οἵ*; 62: *νεκύων θαλερὸν σῶ μα ταλαίνας ἀτάφων.*

b) Der anapästisch-ionische Trimeter hat den sechszeitigen Anapäst entweder an erster oder an zweiter Stelle. Die erstere Form ⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — findet sich Pers. 72: *ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου*; 103: *τὸ παλαιὸν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις*; fr. Heliad. 71: *προφυγὼν ἱερᾶς νυκτὸς ἀμολγόν*; Eur. Hiket. 58: *μέτα νυν δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας*, mit katalektischem Auslaut ⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⊼ Oed. tyr. 511: *φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν*; fr. Heliad. 71: *πολὺν οἰδματόεντ' ἀμφίδρομον*, die zweite Form ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ — — Pers. 108: *ἔμαθον δ' εὐρυπόροιο θαλάσσας*; Bacch. 575 (mit Contraction der zweiten Thesis): *ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν.*

Viel sparsamer als der Anapäst ist die Auflösung und Zusammenziehung*) zugelassen, die den erregten Charakter des ionischen Maasses auf den höchsten Grad steigert und daher hauptsächlich nur in den enthusiastischen Liedern des Dionysos-Cultus vorkommt. Durch die Zusammenziehung geht der Ionicus in den Molossus über, doch beruht es auf unrichtiger Beobachtung, wenn die alten Metriker berichten, dass dieser Fuss bloss an den ungeraden Stellen vorkomme**). Anakreon 55: *Διονύσου*

---

*) Aristid. 55: *καὶ ποικίλλεται τάς τε βραχείας εἰς μακρὰς συνάγον καὶ λύον τὰς μακρὰς εἰς βραχείας.* Mar. Victor. 2536: *Si tertiam longam minoris ionici in duas breves dividas, fit ex pyrrichio et anapaesto coniugatio, si autem quartam, ex pyrrichio et dactylo, temporibus dumtaxat in sua mensura ac spatio, quo censentur ionici, permanentibus.*

**) Hephaest. 38: *Ἐμπίπτουσι δὲ καὶ οἱ μολοττοὶ ἐπὶ τῶν περιττῶν χωρῶν ἐν τοῖς ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικοῖς, ὥσπερ ἐν τοῖς ἀπὸ μείζονος ἐπὶ τῶν ἀρτίων.*

σαῦλαι Βασσαρίδες; Bacch. 538: *οἷαν οἷαν ὀργὰν ἀναφαίνει χθόνιον*; 576: *ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν*; Galliamb. ap. Hephaest. p. 39: *Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες*. Auflösung und Zusammenziehung sind verbunden Galliamb. ib. *αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα*; Bacch. 574: *πατέρα τε, τὸν ἔκλυον εὔιππον χώραν*, wo jedoch wahrscheinlich *τε* zu tilgen ist. Die Auflösung allein Bacch. 72, 3: *τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύειν*; 370, 1: *χρυσέαν πτέρυγα φέρεις*; 519, 2: *τὸ Διὸς βρέφος ἔλαβες*; 519, 3: *ὁ τεκὼν ἥρπασέ νιν, τάδ' ἀναβοάσας*. Nur selten respondirt die Auflösung antistrophisch, gewöhnlich trifft sie die zweite Länge der Arsis.

Anaklasis. Eigenthümlich ist dem ionischen Maasse ein häufiger Rhythmenwechsel, der durch die Einmischung einer trochäischen Dipodie hervorgebracht und von den alten Musikern mit dem Namen Anaklasis bezeichnet wird. Plutarch. amator. 16: *Ταυτὶ δὲ τὰ βακχικὰ καὶ κορυβαντικὰ σκιρτήματα τὸν ῥυθμὸν μεταβάλλοντες ἐκ τροχαίου πραΰνουσι* (von dem Wechsel der Trochäen und Ionici in den ionischen Bacchika und Metroaka zu verstehen). Mar. Victor. 2540 = 93 K.: *Huiusmodi autem inter se συζυγίας passionem vel communionem musici ἀνάκλασιν vocant et metra, si qua forte adverterint talia, ἀνακλώμενα appellant.* Die Metriker unterscheiden deshalb ein doppeltes ionisches Maass, das *ἰωνικὸν καθαρὸν* und das *ἐπίμικτον πρὸς τροχαικὰς διποδίας*; das erstere enthält blosse Ionici, das letztere auch *ἀνακλώμενοι*. Die Normalform des *ἀνακλώμενος* (*ionicus anaclomenos* Mar. Vict. 2540) besteht aus einem spondeisch auslautenden Ithyphallicus mit zweisilbiger Anakrusis*):

Für diese falsche Theorie wird gedankenlos als Grund angegeben Trich. 294: *καὶ τοῦτο εὐλόγως· εἰ γὰρ ἐν ταῖς ἀρτίαις τούτους ἐδέχετο, ἐπαλληλία πολλὴ καὶ συνέχεια ἐγίνετ' ἂν τῶν μακρῶν φωνηέντων.* Mar. Victor. 2536: *Observabimus pedem molossum maiori ionico in fine, minori autem inter initia ponere et cavere, ne in medietate collocetur.*

*) Nach der Theorie der älteren Metriker wird der *ἀνακλώμενος* in einen *παίων τρίτος πεντάσημος* und einen *διτρόχαιος ἑπτάσημος, ὁ καλούμενος δεύτερος ἐπίτριτος* zerlegt, Heph. 38. Die Morenzahl ist rhythmisch richtig angegeben, wie auch die Ausdrücke *ἑπτάσημος* und *πεντάσημος* den Rhythmikern oder Musikern entlehnt sind, cf. Mar. Victor. 2540 *anaclasis a musicis dicitur.* — Die Byzantiner, bei denen alle Spur der Rhythmik verloren ist, nehmen keinen Anstand den *ἀνακλώμενος* in einen Anapäst und iambische Füsse zu zerlegen, Trich. 296: *ποδίζεται δὲ τοῖς νεωτέροις διὰ τὸ σαφέστερον, οἶμαι, ἄλλως ἤπερ ἔφαμεν· ἐξ ἀναπαίστου γὰρ καὶ δύο ἰάμβων καὶ μιᾶς κοινῆς συλλαβῆς τοῦτο μετροῦσιν οἱ νῦν.*

◡ ◡ ⏗ ◡ — ◡ — —.

Viel seltener ist der Anaklomenos katalektisch ◡ ◡ ⏗ ◡ — ◡ — ⏔, Pers. 107: *πόλεων τ' ἀναστάσεις*; Oed. R. 1210: *ἄλοκες φέρειν, τάλας*, und die Schlussreihe des sogenannten Galliambus. Der akatalektische Anaklomenos wird auch mit einem ionischen Fusse zu einer einzigen Reihe verbunden, wobei der Ionicus entweder vorausgeht ◡ ◡ ⏗ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — —, Anakreon 53: *Σικελὸν κότταβον ἀγκύλῃ παΐζων*, oder nachfolgt ◡ ◡ ⏗ ◡ — ◡ — — ◡ ◡ — —, 50: *ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ'· οὐ γὰρ ἂν ἄλλη*; Ran. 347: *χρονίους τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτούς*. Der Anaklomenos tritt aber auch noch in einer kürzeren Form auf:

◡ ◡ — ◡ — —

Agam. 451: *προδίκοις Ἀτρείδαις*; Vesp. 303: *σὺ δὲ σῦκά μ' αἰτεῖς*, mit vorausgehendem Ionicus verbunden Bacch. 399: *κακοβούλων παρ' ἔμοιγε φωτῶν*; 537: *ἔτι σοι τοῦ Βρομίου μεθήσει*. — Auflösung der Arsis und Zusammenziehung der Anakrusis ist wie im reinen Ionicus, wenn auch selten, verstattet*).

Schon die Alten fanden den durch die Anaklasis hervorgebrachten Taktwechsel auffallend, und Heliodor sah sich genöthigt den Nachweis zu geben, dass dies keineswegs ein rhythmischer Fehler sei, wie einige behauptet hatten**). Gerade in den weichlichen und enthusiastisch bewegten Ionici war ein Wechsel des Rhythmengeschlechtes (*μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικὸν*) völlig am Platze. Das leidenschaftlich aufgeregte oder auch durch Wehmuth

---

*) Hephaest. 38: *ἔσθ' ὅτε δὲ ἡ μὲν τρίτη παιωνικὴ συναιρεῖται εἰς παλιμβάκχειον, τῆς δὲ ἐπιφερομένης τροχαϊκῆς ὁ πρότερος λύεται εἰς τρίβραχυν.*

⏕ — ◡ | ⏖ ◡ — —

Beispiele s. bei den Galliamben, wo auch die dritte Länge auflösbar ist, § 37. — Ueber den Choriambus und Ionicus an Stelle eines Diiambus s. Johannes Luthmer de Choriambo et Ionico a maiore Diiambi loco positis. Argentor. 1884.

**) Mar. Victor. 2540: *At Iuba noster . . . insistens Heliodori vestigiis, qui inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus est, negat hoc vitium, ut quidam adserunt, rhythmicum fore, sed mage metrica ratione contingere, quod per ἐπιπλοκὰς id est metrorum inter se amplexiones, ut supra docuimus, plerumque evenit.* Heliodors Erklärung ist freilich äusserlich genug: Wie aus dem *χοριαμβικὸν καθαρὸν*, so meint er, durch Wegnahme der ersten Silbe das *ἰωνικὸν καθαρὸν* entsteht, so wird das *χοριαμβικὸν ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικὰς* durch dieselbe Art der Epiploke zum *ἰωνικὸν ἐπίμικτον* oder *ἀνακλώμενον*:

— ◡ ◡ — — ◡ ◡ —   — ◡ ◡ — ◡ — ◡ —

◡ ◡ — — ◡ ◡ —   ◡ ◡ — ◡ — ◡ —

und Schmerz bedrückte Gemüth verliert das Gleichmaass und wirft sich aus einer Taktart in die andere, entsprechend dem unsteten Gange der Stimmung. Bei solchen Situationen wird der Taktwechsel zugelassen, wie Aristides 99 bezeugt: *οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα* (sc. *γένη*) *βιαίως ἀνθέλκουσιν τὴν ψυχὴν ἑκάστῃ διαφορᾷ παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες**). Das Wort *ἀνάκλασις* bedeutet eben diese Umbrechung des Rhythmus, die dem Wechsel des $\frac{6}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Taktes in der modernen Musik**) gleichkommt:

◡ ◡	–́ — ◡ ◡	— — ◡ ◡	–́ ◡ — ◡	— — ◡ ◡	–́ ◡ — ◡	— —
	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{8}$	

Die eingemischte trochäische Dipodie hat denselben Zeitumfang wie der Ionicus (ein akatalektischer Anaklomenos = zwei Ionici), aber eine völlig verschiedene rhythmische Gliederung, sie ist ein *ποὺς ἑξάσημος διπλάσιος****). Die Erklärung, welche die alten Metriker von der Anaklasis geben, ist ungenügend, da sie in geistloser Weise bloss das äusserliche Silben-Schema, nicht aber den Rhythmus berücksichtigen†). Um nichts fruchtbarer ist G. Hermanns Erklärung: *Adhibentur in ionicis a minori duo iambi, hoc modo, ut arsis nuda in iambum mutetur et deinde qui sequitur anapaestus ipse quoque iambus fiat, quo tempora maneant eadem.*

Neben dem Anaklomenos kommt in dem ionischen Metrum noch ein ionisch-epitritischer Dimeter vor:

◡ ◡ –́ — — ◡ — —.

---

*) Ueber den ethischen Charakter der Anaklasis Tricha 297: *Τὰ δὲ τοιαῦτα ἐξ ἐπιμιξίας καλοῦσιν ἀνακλώμενα, ἴσως, ὡς ἔνιοί φασι, διὰ τὸ ἀνακλᾶσθαι τὴν κλάσιν τῆς φωνῆς πρὸς ἁπαλότητα ... Ἀνειμένον καὶ ἔκλυτον τὸ ἐπίμικτόν ἐστιν ἰωνικόν ... Ἐν τοῖς τοιούτοις ῥυθμὸς ἀνακλᾶται πρὸς τὸ χαῦνον καὶ μαλακόν.* Trich. epit. 297: *Καλοῦσι ... ἀνακλώμενα διὰ τὸ ἀνακλᾶσθαι καὶ οἷον μαλθακίζεσθαι ἐν τοῖς τοιούτοις τὴν φωνήν.* Plutarch. amator. 15. S. Amsel, de vi atque indole rhythm. S. 101.

**) Vgl. Gr. Rhythm.[1] S. 163.

***) Aristox. 302.

†) Mar. Victor. 2540 gibt an, dass von der zweiten Länge des Anaklomenos nur die zweite Hälfte (ihr zweiter Chronos protos) zu den folgenden Silben der Reihe gehörte, die erste dagegen zu den vorausgehenden zu ziehen wäre, z. B. die Silbe *mor* in *„Paphias amor columbae“*. Hiernach wäre der Anaklomenos anzusehen als die Verbindung eines in seiner zweiten Länge aufgelösten Ionicus mit einem nicht aufgelösten, in der

Auch hier irren die alten Metriker, wenn sie diese Form ableugnen*). Bei Aeschylus hat der ionisch-epitritische Dimeter genaue antistrophische Responsion:

Supplic. 1021: *περιναίονται παλαιὸν. — τόδε μειλίσσοντες οὖδας.*
Septem 722: *πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν — πικρὸς, ὠμόφρων σίδαρος,*
Prom. 405: *πάρος ἐνδείκνυσιν αἰχμὰν. — -μασι συγκάμνουσι θνατοί.*
Prom. 398: *δακρυσίστακτον δ' ἀπ' ὄσσων — μεγαλοσχήμονά τ' ἀρχαι—.*

Bei Aristophanes respondirt der ionisch-epitritischen Reihe ein Anaklomenos: Vesp. 226. 298; Ran. 327. 328. 329. 330, seltener ein ionischer Dimeter, Ran. 336. Vgl. Thesmoph. 117. 118. 123. Hermann weist mit Recht die Ansicht zurück, dass der ionisch-epitritische Dimeter ein Anaklomenos mit irrationaler Thesis sei ⏑ ⏑ — ⏓ — ⏑ — —. Irrational ist vielmehr die erste Länge des Epitrit ⏑ ⏑ — — $\overset{>}{-}$ ⏑ — —, wovon wir die Begründung bei der Erörterung des Ionicus a maiore § 39 geben werden. Dem Ionicus nahe verwandt ist der an Zeitdauer gleiche **Choriambus** — ⏑⏑ —, wenn er nicht aus Synkope einer daktylischen Dipodie hervorgegangen ist (— ⏑⏑ ⊔ oder mit kyklischer Messung — ⏑⏑ ⊢), auch er ist ein *ποὺς ἑξάσημος*, beide werden mit einem älteren Namen, den die Rhythmiker und Musiker noch

Weise, dass die schliessende Kürze des ersten mit der anlautenden Kürze des zweiten zu einer Länge contrahirt sei:

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

oder wenn wir mit Hermann die Anakrusis absondern:

⏑́ ⏑ —‴ ⏑̋ ⏑ ⏑́ ⏑ —‴ —″
⏑́ ⏑ —‴ ⏑̋ ⏑́⏑ ⏑ —‴ —″

Páphi a̋s amo-ór co lűm bás.

Wenn sich die Angabe des Marius Victorinus auf den rhythmischen Vortrag bezöge, so müssten wir der zweiten Länge des Anaklomenos zwar einen stärkeren Ictus geben als der folgenden Kürze, aber der Ictus würde nicht auf den Anfang der Länge, sondern erst in die Mitte derselben fallen (*a̋mo-ór co-*) und es entstände das, was die moderne Musik eine synkopirte Note nennt. Doch wird wohl Niemand es für glaublich halten, dass die Alten ihre Verse so verstümmelt haben; die Theorie des Victorinus ist wie die gleich darauf folgende *ἐπιπλοκὴ* des Iuba und Heliodor eine blosse theoretische Spielerei mit den Silben ohne Rücksicht auf den Rhythmus.

*) Aristid. 55: (*διτρόχαιον*) *ὅταν παραλαμβάνωμεν τὴν προκειμένην διποδίαν τρίτον παίωνα ποιοῦμεν, ἵνα μὴ τριῶν ἑφεξῆς μακρῶν κειμένων σκληρὸν γίνηται τὸ ποίημα.*

gebrauchen, *βακχεῖος* und das Metrum *βακχειακὸν* genannt. Plut. de mus. 29; Bacch. 25; Mar. Victor. 2542. Aristides bedient sich durchgängig des Namens *βακχεῖος* zur Bezeichnung des Choriambus 37. 38. 39. Der Name *ἰωνικὸς* für den Ionicus ist erst durch den häufigen Gebrauch dieses Metrums in den *ἰωνικοὶ λόγοι* der alexandrinischen Zeit, von denen unten die Rede sein wird, entstanden. Daneben aber erhielt sich der ältere Name, welcher die rhythmische Einheit der Ionici und Choriamben ausdrückt:

ἰωνικὸν ἀπὸ μείζ. ⏒́ — ◡ ◡ ⏒́ — ◡ ◡ ⏒́ — ◡ ◡
ἰωνικὸν ἀπὸ ἐλάσσ. ◡ ◡ ⏒́ — ◡ ◡ ⏒́ — ◡ ◡ ⏒́ —
χοριαμβικόν — ◡ ◡ ⏒́ — ◡ ◡ ⏒́ — ◡ ◡ ⏒́

Dies Verwandtschaftsverhältniss ist der Grund, dass Ionici mit Choriamben verbunden werden Soph. Oed. Tyr. 483, 3.

Die Composition der Ionici ist entweder stichisch oder strophisch. Die Lyriker bedienen sich hauptsächlich der stichischen, ohne die strophische ganz auszuschliessen, die Dramatiker nur der strophischen*). In den ionischen Strophen ist die Verbindung der Reihen vorwiegend eine systematische, bedingt durch den Charakter dieses Rhythmus: die enthusiastische Bewegung eilt ohne Ruhepunkt vorwärts, die Reihen schliessen sich daher ohne Pause, d. h. ohne Hiatus und Syllaba anceps aneinander. Auch nach einer katalektischen Reihe ist Syllaba anceps und Hiatus mit wenigen Ausnahmen wie Bacch. 519, 2; Hiket. 42, 2 fern gehalten. Nach akatalektischen Reihen finden sich Verspausen Pers. 102, 2; Supplic. 1018, 4; Vesp. 312. 315. 298. 299; Philoct. 1176, innerhalb einer Reihe kommt der Hiatus Oed. tyr. 510 und Vesp. 290 vor. Ueber die *συνάφεια* s. § 37. — Den ionischen Strophen der Dramatiker sind die alloiometrischen Proodika und Epodika eigenthümlich, die gewöhnlich aus logaödischen oder choriambischen Reihen bestehen. Sept. 720, 1. 7; Prometh. 397; Choeph. 323, 1. 2. 5; 792. 793; Pers. 648. 651; Oed. tyr. 483, 1. 2; Bacch. 72, 1. 2. 9; Cyclops 495, 4; Ran. 324, 1. 2. 3. Vom Inlaut der Strophe sind fremde Metra durchgängig ausgeschlossen, denn die Anaklomenoi und die verwandten Ionico-Epitriten können nicht als alloiometrische Elemente angesehen werden**). — In wie weit bei stichischer Com-

*) Ob der Tragiker Phrynichus auch stichische Ionici gedichtet, lässt sich aus dem einzigen fragm. inc. 1 nicht entscheiden.

**) Prometh. 128 und Electr. 1058 sind keine Ionici, vgl. Kock Parodos der griech. Tragödie S. 20.

position die Ionici mit einem fremden Metrum zu einem Verse verbunden wurden, vgl. unten § 37 und 38.

Nach gewöhnlicher Annahme soll das ionische Metrum mit der ionischen (hypophrygischen) Harmonie verbunden gewesen sein. Es lässt sich nicht leugnen, dass der Charakter des ionischen Metrums und der ionischen Tonart viel Analoges darbietet, denn auch die letztere wird als *μαλακή*, *ἐκλελυμένη*, *ἀνειμένη* geschildert und wurde wie die Ionici a minore zu symposischen Liedern gebraucht*). Aber es lässt sich leicht nachweisen, dass für die Ionici hauptsächlich die phrygische Tonart üblich war. Phrygisch wurden die Dionysos- und Kybelelieder gesungen und zwar die letzteren mit Zulassung sämmtlicher Töne der phrygischen Scala, wogegen in den meisten übrigen phrygischen Gesängen nach dem Stile des Olympos bestimmte Töne ausgeschlossen waren und nur für die Instrumentalbegleitung der Gebrauch der ganzen Scala gestattet wurde. Indess war in den ionischen Bacchika und Metroa auch die Metabole aus der enthusiastischen phrygischen in eine sanftere Tonart, vermuthlich die lydische, gestattet**). — Auch in den symposischen Ionici, zu denen die iastische Tonart als *συμποτική* vorzugsweise geeignet erscheinen könnte, ist sie von dem hauptsächlichsten Vertreter dieser Dichtungsart, Anakreon, nicht gebraucht worden, da dessen Lieder nach der ausdrücklichen Angabe des Posidonius bei Athen. 14, 636 d ausschliesslich in phrygischer oder in dorischer oder in lydischer Tonart gesetzt waren. Für die späteren ionischen Anakreontea ist die phrygische Tonart bezeugt***). — Endlich können auch die ionischen Chorlieder des tragischen Tropos nicht in iastischer Tonart gesetzt sein, da diese bei den Tragikern nicht in den Chorliedern, sondern nur in den Monodieen vorkam, vgl. § 48†).

---

*) Vgl. § 18.

**) Bacchae 126: *ἀνὰ δὲ βάκχια συντόνῳ κέρασαν ἁδυβόᾳ Φρυγίων αὐλῶν πνεύματι.* Plutarch. amator. 16: *τὰ βακχικὰ καὶ κορυβαντικὰ σκιρτήματα τὸν ῥυθμὸν μεταβάλλοντες ἐκ τροχαίου καὶ τὸ μέλος ἐκ Φρυγίου πραΰνουσι καὶ καταπαύουσι.* Plutarch. mus. 19: *δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶν Φρυγίων, ὅτι οὐκ ἠγνόητο ὑπ' Ὀλύμπου τε καὶ ἀκολουθησάντων ἐκείνῳ· ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ (τῇ συνημμένου νήτῃ) οὐ μόνον κατὰ τὴν κροῦσιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς μητρῴοις.*

***) Anakreont. 59, 5: *ἐλεφαντίνῳ δὲ πλήκτρῳ λιγυρὸν μέλος κροαίνων Φρυγίῳ ῥυθμῷ βοήσω*, cf. Bergk Anakr. p. 252.

†) Einzelne richtige Zusammenstellungen in: Tichelmann de versibus Ionicis a minore apud poetas Graecos. Königsb. Doctordissert. 1884.

§ 37.

Ionici a minore bei den Lyrikern*).

Ursprung des ionischen Rhythmus.

Die Ionici a minore gehören wie die Trochäen und Iamben entweder dem systaltischen oder dem tragischen Tropos an, ohne dass sich jedoch durchgreifende Unterschiede in der metrischen Bildung herausgestellt hätten. Systaltisch sind sie als Metrum Dionysischer und Demetreischer Cultuslieder so wie in der hyporchematischen, symposischen und erotischen Poesie. Die Feier des Dionysos, der Demeter und der frühzeitig nach Griechenland übertragenen Kybele ist als die Quelle des ionischen Rhythmus anzusehen. Neben den fröhlichen Saat- und Ernteliedern, die, wenn auch in zügelloser Laune, doch immer in kräftigen Weisen gesungen wurden, machte sich in dem Dionysisch-Demetreischen Dienste, wie es scheint, durch asiatische Einflüsse eine ekstatisch-orgiastische Seite geltend. Für diese Seite des Cultus entwickelte sich aus dem trochäischen Maasse das ionische, indem der dort übliche Ithyphallicus mit doppelter Anakrusis gebraucht wurde und hiermit einen erregteren Charakter erhielt:

–́ ⏑ – ⏑ – ⏓

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

*) Ueber den Gebrauch bei Anakreon s. Blass Rhein. Mus. 29, S. 155, über die 'Ioniker bei den Lyrikern' v. Wilamowitz-Möllendorff in dem geistvollen Buche 'Isyllos von Epidauros', Philol. Untersuch. IX. Heft, S. 125. Ich kann jedoch nicht beistimmen, wenn der Begriff der Ionici in der Weise später Metriker auch auf eine Anzahl logaödischer Formen ausgedehnt wird und selbst schon von G. Hermann mit Recht verworfene Messungen wieder statuirt werden, durch welche jeder Rhythmus zerstört und der Einblick in das überaus einfache und klare ionische Metrum verdunkelt wird (z. B. S. 126 u. 127), das ausserdem nach seinem Ethos in der klassischen Zeit einen scharf abgegrenzten poetischen Stimmungskreis bezeichnet. Man kann mit demselben Rechte den elegischen Pentameter als einen Fünffüssler messen und sich auf Hermesinax, einen ungefähren Zeitgenossen des Aristoxenus, berufen, oder den Antispasten wieder einführen, indem man ihm das Mäntelchen der Anaklasis umhängt. — Wenn Isyllos einen Päan auf Apollo und Asklepios in Ionici schreibt, also die Ionici auf eine lyrische Gattung ausdehnt, in welcher sie, soviel wir wissen, nie gebraucht worden sind, so ist dies ein Zeichen für die Beliebtheit dieses Metrums seit der sotadeischen Zeit, aber auch ein Zeichen von ethischem Stumpfsinn und Geschmacklosigkeit. S. Blass Jahrb. f. class. Philol. 1885, S. 822, v. Wilamowitz-Möllendorff a. a. O., S. 13. Ueber die Galliamben derselbe Hermes XIV, S. 194.

Durch die systematische Wiederholung der so entstehenden Reihe ist der ionische Rhythmus mit der ihm eigenthümlichen Anaklasis gegeben:

⏑ ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ | – –,

ἀνακλώμενος *ἀνακλώμενος*

(vgl. *bacchiacon anaclomenon* Mar. Vict. 2542), da hier nach der zweisilbigen Anakrusis ein Ditrochäus und ein sechszeitiger Ionicus im fortwährenden Wechsel aufeinander folgen (*ἰωνικὸν ἐπίμικτον κατὰ τροχαικὰς διποδίας*). Die Substitution des Ionicus an Stelle des gleichgrossen Ditrochäus ergab den Rhythmus der reinen Ionici a minore (*ἰωνικὸν καθαρόν*):

⏑ ⏑ { – ⏑ – ⏑ / – – ⏑ ⏑ } – – ⏑ ⏑ { – ⏑ – ⏑ / – – ⏑ ⏑ } – –.

Es ist eine falsche und weder rhythmisch noch historisch zu rechtfertigende Auffassung, wenn man meint, dass erst Anakreon das *ἐπίμικτον* erfunden habe. Die Anaklasis ist der Entstehung nach das Prius, das reine ionische Maass das Posterius: aus Trochäen mit doppelter Anakrusis entwickelten sich die Ionici, nicht aber aus den Ionici die eingemischten Trochäen*). Die Anaklomenoi enthalten bereits den Grundcharakter des ionischen Maasses, denn gerade sie haben vorwiegend, wie die Alten berichten, das *ἦθος ἀνειμένον* und *ἔκλυτον*, und ihnen wird vorzugsweise der weichliche Gang (*μαλθακίζεσθαι*, *χαῦνον καὶ μαλακὸν*) zugeschrieben**).

Wie die phrygische Tonart, in der die Ionici gesungen wurden, so scheint auch der ionische Rhythmus selber aus Asien in das europäische Griechenland eingeführt zu sein***). Wahr-

*) Aus den Worten Hephaestions p. 39: (*τὸ Γαλλιαμβικὸν*) *ὕστερον δὲ ἀνακλώμενον ἐκλήθη, διὰ τὸ πολλὰ τοὺς νεωτέρους εἰς τὴν μητέρα τῶν θεῶν γράψαι τούτῳ μέτρῳ, ἐν οἷς καὶ τὰ τοὺς τρίτους παίωνας ἔχοντα καὶ τὸν παλιμβάκχειον καὶ τὰς τροχαϊκὰς ἀδιαφόρως παραλαμβάνουσι πρὸς τὰ καθαρὰ* geht nicht hervor, dass der Anaklomenos überhaupt erst bei den *νεώτεροι* aufgekommen sei; denn auch in den ionischen Dionysos- und Iakchosliedern der Tragödie und Komödie kommt er häufig neben dem reinen Ionicus vor, was hier um so entscheidender ist, als diese Lieder nur Nachahmungen althergebrachter Cultusgesänge sind.

**) Vorhistorischen Ursprung durch Unterdrückung der Thesis deutet an Usener, Altgriech. Versbau S. 102.

***) Die Alten fanden in dem Namen *ἰωνικὸς* bald eine Hindeutung auf den Ursprung, bald auf den ethischen Charakter, Aristid. 37. Anonym. Ambros. p. 228 ed. Studemund: *οἱ δὲ ἰωνικοὶ ἐκλήθησαν ἀπὸ τῶν Ἰώνων*

scheinlich war es die Aulodenschule des Olympos, die mit den asiatischen Harmonieen auch die ionischen Rhythmen in dem hellenischen Mutterlande zur Geltung brachte*), zwischen Olymp. 20 bis 27, d. h. in der Zeit zwischen Archilochus und Alkman. Wenn Plutarch de mus. 29 aus alten Quellen referirt: *τὸν Ὄλυμπον ἐκεῖνον, ᾧ δὴ τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μούσης ἀποδιδόασι, ... ἐξευρεῖν φασι ... καὶ τὸν χορεῖον, ᾧ πολλῷ κέχρηνται ἐν τοῖς μητρῴοις*, so haben wir dabei an die Trochäen der Anaklomenoi zu denken**). Von da an blieben die Ionici ein beliebtes Maass der ekstatischen Dionysos- und Demeterlieder, wie besonders aus den Nachbildungen der Tragödie und Komödie hervorgeht***), daneben wurden sie aber schon frühzeitig auf Hyporchemata, Sympotika und Erotika übertragen. Bereits Alkman hat sich ihrer nach dem Berichte der Alten vielfach bedient†), doch nur ein einziger Vers ist uns erhalten, der, nach dem Inhalte zu schliessen, einem Apollinischen Liede angehört, fr. 85 A:

ἕκατον μὲν Διὸς υἱὸν τάδε Μῶσαι κροκόπεπλοι.

Die Vermuthung liegt nahe, dass dieser Vers das Fragment eines Hyporchema, sei denn die dem systaltischen Tropos angehörenden Hyporchemata††) berühren sich ihrem Rhythmus nach mit den Ionici und Anaklomenoi, weshalb Dionysius die *ῥυθμοὶ ὑπορχηματικοὶ καὶ ἰωνικοὶ* zusammenstellt†††), während das hesy-

---

ἐπειδὴ κατὰ μίμησιν ἐκείνων μαλθακόν τι καὶ ἀναβεβλημένον καὶ χαῦνον ποιοῦσι τὸν ῥυθμόν· ἐλκεχίτωνες γοῦν οἱ Ἴωνες (bezieht sich hauptsächlich auf die Ionici a maiore). Mar. Victor. 2537; Schol. Heph. B 135: *ἰωνικὸς μέν, ὅτι οἱ Ἴωνες αὐτῷ ἐκέχρηντο*; Isaak Mon. 176 (= Ps.-Draco 130): *Ἰωνικὸς μὲν ὠνομασμένος, ὡς τοῖς Ἴωσιν εὑρημένος*, missverstanden bei Plot. 2626: *Ionici ... ab Ione inventore suo dicti.*

*) Interessant sind die Verse des Telestes fr. 5, wo der Rhythmus bei der Erwähnung des aus Asien eingeführten Kybele-Dienstes in Ionici übergeht:

πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλάνων ἐν αὐλοῖς
συνοπαδοὶ Πέλοπος ματρὸς ὀρείας
Φρύγιον ἄεισαν νόμον.

**) Die Metroa in der volltönenden phrygischen Musik nach Plut. mus. 19.

***) S. § 38.

†) Hephaest. 38: *ὅλα μὲν οὖν ᾄσματα γέγραπται ἰωνικὰ ὡς παρ' Ἀλκμᾶνι ... καὶ παρὰ Σαπφοῖ ..., Ἀλκαίῳ δὲ πολλά.*

††) Gr. Rhythmik[1], S. 191. 192.

†††) Dionys. de admir. vi dic. 43 p. 1093 R.: *καὶ τῶν ῥυθμῶν πολλαχῇ μὲν τοὺς ἀνδρώδεις καὶ ἀξιωματικοὺς καὶ εὐγενεῖς, σπανίως δέ που τοὺς ὑπορχηματικούς τε καὶ ἰωνικοὺς καὶ διακλωμένους.*

chastische Ethos der übrigen Gattungen Apollinischer Cultusgesänge den weichlichen Ionici fern steht. Als Metrum der sympotischen und erotischen Poesie, die mit den Dionysosliedern in naher Beziehung steht, finden wir die Ionici bei den subjectiven Lyrikern Alcäus*), Sappho und Anakreon sowie in den Skolien des Timokreon.

Die metrische Composition der Ionici bei den Lyrikern ist entweder stichisch oder strophisch. Unter den stichischen Formen steht der akatalektische Trimeter oben an, dessen sich nach Tricha 296 Sappho und Anakreon häufig bedienten, daher *Sapphicum* genannt Serv. 464 K. Vgl. Hephaest. 38: *ὅλα ... ᾄσματα γέγραπται ἰωνικὰ ὡς ... παρὰ Σαπφοῖ:*

τί με Πανδίονις ὦ 'ρραννα χελίδων (fr. 88).

An die Stelle der beiden ersten oder der beiden letzten Ionici des Trimeters kann auch der Anaklomenos treten, Sapph. 87: *Ζαελεξάμαν* (*ζὰ δ' ἐλεξάμην* Ahrens?) *ὄναρ Κυπρογενήᾳ*, Anacr. 51: *ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ'· οὐ γὰρ ἂν ἄλλη | λύσις ἐκ πόνων γένοιτ' οὐδαμὰ τῶνδε*; Anacr. 53: *Σικελὸν κότταβον ἀγκύλῃ παίζων*; Anacr. 51: *ἀγανῶς οἷά τε νεβρὸν νεοθηλέα | γαλαθηνὸν, ὅστ' ἐν ὕλης κεροέσσης | ἀπολειφθεὶς ὑπὸ μητρὸς ἐπτοήθη*; Anacr. 52. 54. — Auch in der spätgriechischen Zeit wurde dieser Vers stichisch gebraucht mit der Freiheit der Anaklasis und mit häufiger Contraction der Anakrusis.

Der katalektische Trimeter wird ebenfalls Sapphicum genannt Serv. 1823 (?). Von Anakreon ist uns nur Ein Vers aus einem Dionysosgesange erhalten, Heph. 40 fr. 55:

Διονύσου σαῦλαι Βασσαρίδες.

Die Contraction der Thesis des zweiten Ionicus, die man durch Veränderung von *σαῦλαι* in *σαῦλαι* zu entfernen gesucht hat, darf nicht auffallen, da die Freiheit der Contraction und Auflösung gerade in ionischen Dionysosliedern häufig ist; vgl. unten.

Ob der akatalektische Dimeter, *Anacreontium* genannt Serv. 464 K, bei den Lyrikern als selbständiger Vers vorkam, ist fraglich; so viel wir wissen, wurden je zwei Dimeter zum akatalektischen Tetrameter vereint, so bei Alkman, Alcäus und Sappho**); Alkman fr. 85 A. Auch Anakreon hat Tetrameter gebildet, fr. 41:

---

*) Hephaest. 38.

**) Tricha 298: *Σαπφώ τε γὰρ κέχρηται τούτοις καὶ Ἀλκμὰν καὶ Ἀλκαῖος ὁ ποιητής.*

ὁ Μεγίστης δ' ὁ φιλόφρων δέκα δὴ μῆνες, ἐπεί τε
στεφανοῦταί τε λύγῳ καὶ τρύγα πίνει μελιηδέα.

Die Cäsur zwischen den beiden Reihen ist nicht immer beobachtet, Anacr. 42: *καθαρῇ δ' ἐν κελέβῃ πέντε τε καὶ τρεῖς ἀναχείσθων.* Dem Tetrameter steht die Verbindung zweier Anaklomenoi zu Einem Verse analog (*heteromeres Sapphicum* Atil. Fort. 2696), ein häufiges Anakreonteisches Metrum*), fr. 43: *πολιοὶ μὲν ἡμὶν ἤδη κρόταφοι κάρη τε λευκὸν, | χαρίεσσα δ' οὐκέθ' ἥβη πάρα, γηράλεοι δ' ὀδόντες*; fr. 44 und 45. Die Cäsur zwischen den beiden Anaklomenoi ist bis auf fr. 45, 1 gewahrt: *ἐμὲ γὰρ λόγων μελῶν τ' εἵνεκα παῖδες ἂν φιλοῖεν.* Vereinzelt wird statt des Anaklomenos auch der reine ionische Dimeter zugelassen, fr. 43, 3: *γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς βιότου χρόνος λέλειπται*; fr. 43, 6: *κάθοδος, καὶ γὰρ ἑτοῖμον καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.* In anderen Gedichten des Anakreon scheint jeder Anaklomenos oder der statt dessen substituirte ionische Dimeter einen selbständigen Vers gebildet zu haben, wie aus dem Hiatus fr. 63, 5. 6: *κυάθους, ὡς ἀνυβριστί | ἀνὰ δηὖτε βασσαρήσω* hervorgeht. Dieselbe Art der Composition blieb für die lyrischen Gedichte der späteren Griechen, besonders die sogenannten Anakreontea, ein häufiges Maass. S. unten: Dritter Excurs: Die Metra der Anakreontea v. Dr. Fr. Hanssen.

Den katalektischen Dimeter gebraucht Timokreon in stichischer Composition zu einem Skolion, daher *Τιμοκρεόντειον* genannt**). Hephaest. p. 40: *τῷ δὲ καθαρῷ ἐφθημιμερεῖ ὅλον ᾆσμα Τιμοκρέων συνέθηκε* (fr. 6):

Σικελὸς κομψὸς ἀνὴρ
ποτὶ τὰν ματέρ' ἔφα.

Aus der Verbindung des akatalektischen und katalektischen Dimeters zu Einem Verse entsteht der katalektische Tetrameter, das beliebte Metrum der Kybele-Gesänge und deshalb *μητρῳακὸν* oder *Γαλλιαμβικὸν* genannt, seit der alexandrinischen Zeit wahrscheinlich von Kallimachos mit feinstem Raffinement durchgebildet. An Stelle der reinen Ionici kann auch der akatalektische und katalektische Anaklomenos substituirt werden, eine

*) Heph. p. 40: *τὸ δὲ ἀκατάληκτον κατὰ τὸν ἀνακλώμενον χαρακτῆρα πολὺ παρὰ τῷ Ἀνακρέοντί ἐστι· παρὰ δηὖτε Πυθόμανδρον κατέδυν Ἔρωτα φεύγων* (fr. 61).

**) Tricha 295. Servius 1823 (*timocratium* Codd.; corr. Luc. Müller Rhein. Mus. 25, 314).

Form, in der das Metrum *bacchiacon anaclomenon* (Mar. Vict. 2542) oder schlechthin *ἀνακλώμενον* genannt wird und die in der späteren Zeit häufiger zu sein scheint als die rein ionische Form*). Dem orgiastischen Charakter entsprechend ist die Auflösung der Arsen und die Zusammenziehung der Thesen ausserordentlich häufig, wie in den beiden von Hephaestion p. 39 erhaltenen Versen:

Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες,
αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα.

In einem anderen griechischen Beispiele Diog. Laert. 8, 91 sind einzelne Anaklomenoi eingemischt, die Zusammenziehung trifft auch hier nur die anlautende Thesis der Reihe, Auflösung findet sich v. 4: *φύσις οὐκ ἔδωκε μόσχῳ λάλον Ἄπιδι στόμα.*

Ueber die Galliamben des Kallimachos und ihr Verhältniss zu denen des Catull handelt Wilamowitz-Möllendorff Hermes 1879, S. 194, der auch den Charakter dieses Metrums in vortrefflicher Weise bestimmt hat. Die Bildung der Metroaka mit vorwaltender Anaklasis erhellt aus den Nachahmungen der Römer: Catull. 63. Varro satir. fr. 132 ed. Bücheler und Maecenas ap. Atil. Fortunat. 2677, Terent. Maur. 2888 ff. Hier sind die reinen ionischen Reihen überall nur sehr sparsam zugelassen, Catull. v. 54: *et earum omnia adirem furibunda latibula,* v. 60: *abero foro, palaestra, stadio et gymnasiis?* Die vorletzte Länge des Verses ist fast durchweg aufgelöst**):

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏓

ausserdem ist auch die Auflösung der ersten oder zweiten Länge nicht selten, Catull. v. 22: *tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo,* v. 4: *stimulatus ibi furenti rabie, vagus animis;* die dritte Länge ist aufgelöst Maecen. v. 2: *ades et sonante typano quate flexibile caput;* die erste Länge der zweiten Reihe Catull. v. 91: *dea, magna dea, Cybebe, dea domina Dindymei.* In jeder Reihe lässt die doppelte Anakrusis Contraction zu, die Cäsur ist streng gewahrt.

Von strophischer Composition ist bei den Lyrikern nur ein Beispiel nachzuweisen, Alcaeus fr. 59: *ἔμε δείλαν, ἔμε πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν,* Hephaest. p. 38 u. 67 (dasselbe Metrum Horat. Od. 3, 12). Terent. Maur. 2071 ff. und Mar. Victor. 2537.

*) Heph. 39.

**) Terent. Maur. 2893: *Mage quo sonus vibretur, studeant dare tribrachyn.* Diomed. 514 unterscheidet hiernach zwei Arten des Verses.

2568 nennen dies Metrum eine Composition *per συνάφειαν*, die von Terent. Maur. 1512 folgendermaassen definirt wird: *Metron autem non versibus istud, numero aut pedum coartant, sed continuo carmine quia pedes gemelli urgent brevibus tot numero iugando longas, idcirco vocari voluerunt συνάφειαν; anapaestica fiunt itidem per συνάφειαν**). Die Synapheia ist hiernach eine systematische Verbindung der Ionici in beliebiger Anzahl der Versfüsse und bedeutet dasselbe wie *ἀπεριόριστα ἐξ ὁμοίων***). Einer solchen Auffassung der Alcäischen Ionici, die wahrscheinlich von Heliodor herstammt, widersetzt sich Hephaestion: die Anzahl der Füsse sei in jenem Gedichte nicht unbestimmt wie in den anapästischen Systemen, sondern es müssten je zehn Ionici***) zu einer Strophe verbunden werden. Die hier von Hephaestion angenommene Composition nach dekapodischen Strophen findet

---

*) Terent. Maur. 2067: „*Miserarum est neque amori . . .*“ *Ita binae variantur neque cedunt repetita vice longae brevibus per synaphian etc.* Mar. Victor. 2568 = 129, 27 K: „*Miserarum est . . .*“ *Ita binae bases h. e. breves ac longae iunctae per synaphian, ut Graeci vocant, nos per coniunctionem, alternis vicibus variantur ac procurrunt.* Ibid. 2537 = 91, 8 K: *Praeterea et ex se sine ulla pedum admixtione componitur et per se stat integer per synaphian, ut Graeci dicunt, i. e. cum repetita identidem vice breves longis aut contra brevibus longae subiciuntur.*

**) Vgl. § 14. — Man könnte denken, dass sich die *συνάφεια*, abgesehen von der beliebigen Zahl der Füsse, auch namentlich auf die Wiederholung metrisch gleicher Füsse bezöge, in der Weise, dass stets zwei kurze und zwei lange Silben (*binae bases*, *gemelli pedes*) folgen müssten; aber Terent. Maurus sagt ausdrücklich, dass auch Anapäste *κατὰ συνάφειαν* verbunden würden, was sich nur von den anapästischen Systemen verstehen lässt.

***) Hephaest. 66. 67: *Ἐὰν τεταγμένος ἀριθμὸς ᾖ* (sc. *τῶν ποδῶν*), *οὐκ ἔστιν ἐξ ὁμοίων* (= *κατὰ συνάφειαν*), *ἀλλὰ κατὰ σχέσιν, ὡς ἐν τῷ παρ' Ἀλκαίῳ ᾄσματι, οὗ ἡ ἀρχή· ἔμε δειλὰν κτλ. Ἄπειρος μὲν γάρ τις ὢν φήσειεν ἂν αὐτὸ ἐξ ὁμοίων εἶναι . . ., ἡμεῖς δέ, ἐπειδὴ κατὰ δέκα ὁρῶμεν αὐτὸ συζυγίας καταμετρούμενον, κατὰ σχέσιν αὐτὸ γεγράφθαι φαμέν. διόπερ καὶ τὰ μονοστροφικὰ ᾄσματα δέκα ὄντα συζυγιῶν οὕτω πεποιῆσθαι νομίζομεν.* Hephaestions Polemik bezieht sich wahrscheinlich auf Heliodor, den er auch anderweitig angreift (Heph. 8. Longin. proleg. p. 88 W.). Marius Victorinus und Terentianus, welche die von Hephaestion bekämpfte Ansicht vertreten, gehen durch Vermittelung des Iuba u. a. fast überall auf Heliodor als ihre letzte Quelle zurück. Die *συζυγίαι* des Hephaestion sind identisch mit den *bases* und *gemelli pedes* (◡ ◡, — —) des Marius und Terentianus in den angeführten Strophen; die *pedes tres* Terent. Maur. 1519 sind der akatalektische und katalektische Ionicus (Pyrrhichius, Spondeus) und Anapäst.

sich auch bei Aeschylus Hiket. 1053 — 1057 = 1058 — 1062, ebenfalls mit systematischer Folge ohne Hiatus und Syllaba anceps:

H. ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξει
γάμον Αἰγυπτογενῆ ποι.
H. τὸ μὲν ἂν βέλτατον εἴη.
H. σὺ δὲ θέλγοις ἂν ἄθελκτον.
H. σὺ δέ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον.

Diese Analogie beweist, dass Hephaestion mit seiner strophischen Eintheilung Recht hat und dass Terentianus und Victorinus nicht minder irren als diejenigen, welche das Gedicht **κατὰ στίχον** in 10 ionische Tetrameter zerlegen. Aber wie gliedern sich die Strophen des Alcäus und Horaz in rhythmische Reihen? Bentley hat Unrecht, wenn er mit den Worten *porro et illud ex verbis Hephaestionis discimus, nullum versiculi finem aut divisionem esse* die Eintheilung der Strophe in einzelne **κῶλα** abweist und jede *incisio* für gleichgültig erklärt*). Ueberhaupt ist es eine rohe Vorstellung, dass das System ohne weitere innere Gliederung bis zu seinem Ende fortläuft; nur die Verspause, aber nicht die stets nothwendige Anordnung nach rhythmischen Reihen ist aufgegeben. Es steht aus der rhythmischen Tradition fest, dass die Ionici nur in Dimeter und Trimeter als rhythmische Reihen zerlegt werden können; ein Tetrameter bildet immer zwei Dimeter. Am nächsten läge es, die in Rede stehenden dekapodischen Strophen ebenso wie die des Aeschylus in fünf Dimeter zu zerlegen; aber dem widerstreitet die Cäsur, die in den Ionici des Aeschylus ebenso wie in den anapästischen Systemen am Ende jeder Reihe eintritt, dagegen bei Horaz oft vernachlässigt sein würde. Demnach müssen wir den Cäsuren zufolge die Strophe in zwei Dimeter und zwei Trimeter zerlegen:

---

*) Damit kommt Bentleys Eintheilung überein, der die Strophe in zwei Tetrameter und einen Dimeter zerlegt, denn der Tetrameter bildet niemals eine einzige rhythmische Reihe, sondern stets zwei Dimeter. Bentley theilt nur aus dem Grunde in Reihen ab, *quandoquidem chartae paginaeque spatium tam longam lineam admittere et continere non posset,* und es besteht daher Bentleys Strophe ebenfalls aus fünf Dipodieen. — Die alten Erklärer der Horazischen Metra nehmen zwei Trimeter und einen Tetrameter an, Mar. Victor. 2618; Diomed. 510. 524; Plotius 2660; Atil. Fort. 2704; schol. Acron. in marg. An anderen Stellen sieht Mar. Victor. die ersten vier Ionici als einen Vers an, p. 2507. 2496.

Miserarum est neque amori
dare ludum neque dulci
mala vino lavere aut exanimari
metuentis patruae verbera linguae.

Tibi qualum Cythereae
puer ales, tibi telas
operosaeque Minervae studium aufert,
Neobule, Liparei nitor Hebri;

Simul unctos Tiberinis
umeros lavit in undis
eques ipso melior Bellerophonte,
neque pugno neque segni pede victus;

Catus idem per apertum
fugientis agitato
grege cervos iaculari et celer arto
latitantem fruticeto excipere aprum.

§ 38.

Ionici a minore bei den Dramatikern.

Das Drama hat das ionische Maass aus den dionysischen Festgesängen, denen es selber entstammt, überkommen. Die Erzählung des Scholiasten zu Prometh. 128: *ἐπεδήμησε γὰρ (Ἀνακρέων) τῇ Ἀττικῇ Κριτίου ἐρῶν καὶ ἠρέσθη λίαν τοῖς μέλεσι τοῦ τραγικοῦ* ist abgesehen vom Eingange eine Fabel. Wir haben eine dreifache Anwendung zu unterscheiden: in den Dionysosliedern, in Chorliedern des diastaltischen Tropos und in Monodieen.

1. Die ionischen Dionysoslieder

im dithyrambischen (hesychastischen) oder systaltischen Tropos sind den drei Gattungen des Dramas gemeinsam. Unter den Tragödien geben die Bacchae des Euripides zahlreiche Beispiele, indem drei an Dionysos und Kybele gerichtete Chorgesänge grösstentheils aus Ionici bestehen, entweder so, dass das ganze Chorlied in Ionici gehalten ist (v. 519 ff.), oder dass auf die Ionici eine logaödische Schlussstrophe folgt (v. 64 ff. 370 ff.). Aus der Komödie gehört hierher der Chor der Mysten in den Ranae 324, der mit einem ionischen Iakchosgesange beginnt; ausserdem ist noch von dem Komiker Phrynichus, der nach dem Zeugnisse der Alten sich dieses Metrums vielfach bediente*), der

*) Hephaest. 39; Trich. 297; Mar. Victor. 2541; Serv. 1823.

Anfang einer ionischen Strophe wahrscheinlich aus dessen Mysten erhalten, fr. inc. 15: *ἁ δ' ἀνάγκα 'σθ' ἱερεῦσιν καθαρεύειν φράσομεν*, vgl. Bergk comment. p. 375. Dionysischen Charakter hat auch das Trinklied in den drei ionischen Strophen des Kyklops, nur dass der bakchische Enthusiasmus in frivole Ausgelassenheit übergeht, deren Ton sich den Anakreontischen Paroinien annähert.

Die ionischen Dionysoslieder unterscheiden sich von den übrigen durch den grösseren Umfang der Strophen, die bis zu achtzehn Reihen gesteigert sind, Bacch. 556; metrisch sind sie durch die dem orgiastischen Charakter entsprechende Freiheit in der Auflösung der Arsen und Zusammenziehung der Thesen charakterisirt, wodurch sie den Galliamben nahe treten.

2. Die ionischen Chorlieder des diastaltischen Tropos sind der Tragödie eigenthümlich, doch bedient sich ihrer auch die Komödie zu parodischen Zwecken*). Sie bilden nach Ton und Inhalt eine in scharfen und bestimmten Zügen ausgeprägte Gruppe. Schon der schol. Prometh. 128 macht hierauf aufmerksam: *ἐχρῶντο δὲ αὐτοῖς οὐκ ἐν παντὶ τόπῳ, ἀλλ' ἐν τοῖς θρηνητικοῖς*, wobei wir indes nicht an eigentliche tragische Threnen zu denken haben. Die Grundstimmung ist wehmüthige Resignation und widerstandslose Ergebung, das Zurücktreten der menschlichen Kraft und Freiheit vor einer mächtigen Nothwendigkeit. Es sind Lieder düsterer Anmuth und melancholischer Grazie in sanft gedämpften Farbentönen, ein langsam sich hinziehendes Beben und Bangen ohne tiefere Lebenskraft. Gerade hier tritt das *ἦθος μαλακὸν καὶ ἐκλελυμένον* am schärfsten hervor, jene Weichheit des Gemüthes, die mit dem Orgiasmus aus Einer Quelle stammt und wie dieser der Gegensatz eines energischen Willens und Handelns ist. Während die ionischen Dionysoslieder die freudig ekstatische Feier des Gottes repräsentiren, stellt die zweite Klasse der Ionici gleichsam den dionysischen Trauerdienst als die zweite Seite jenes Cultes dar: das Hinwelken und Ersterben der blühenden Jugendschönheit, das der Seele nur ohnmächtige, hoffnungslose Klagen zurücklässt, ähnlich wie nach der Symbolik des griechischen Cultes auf die schöne Blume des

*) Eupolis Marikas fr. 1: *πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη Μαρικᾶς* (auf Hyperbolus) nach den Persern des Aeschylus.

Hyakinthos ein ewig trauerndes *αἰαῖ* eingeschrieben war. Selbst da, wo die Stimmung ruhiger erscheint, gleicht sie doch nur der heiteren Meeresstille bei drückender Schwüle des Himmels.

Vor allem war es die ältere Tragödie, die sich der weichen ionischen Weisen häufig bediente, doch so, dass sie ihnen stets einen kräftigen und energischen Rhythmus im wirksamen Contraste entgegenstellte. Von den Alten wird uns Phrynichus als ein Hauptvertreter des ionischen Metrums genannt; nach ihm heisst der katalektische Tetrameter *metrum Phrynichium*; nur zwei Tetrameter sind erhalten, frg. inc. 1:

τό γε μὴν ξείνια δούσας, λόγος ὥσπερ λέγεται,
ὀλέσαι κἀποτεμεῖν ὀξέϊ χαλκῷ κεφαλήν.

Uns ist Aeschylus der Hauptrepräsentant, der mit Ausnahme der Eumeniden in einer jeden Tragödie ionische Strophen gebildet hat, am meisten in den Persern. Bei Sophokles wie Euripides lässt sich nur ein Beispiel nachweisen, Oed. tyr. 483 und Hiket. Parodos; ob die Ionici der Sophokleischen Tyro hierher gehörten (schol. Prometh. 128), lässt sich nicht ermitteln. Was die metrische Bildung dieser Strophen anbetrifft, so ist die Auflösung und Zusammenziehung fast ausgeschlossen; die Anapäste kommen viel häufiger vor als in den Dionysosliedern, ohne Zweifel deswegen, weil die gedehnten vierzeitigen Längen dem wehmüthigen Tone angemessen waren. Vorwiegend haben sie in den Schlussreihen der Strophen ihre Stelle. Im Uebrigen nehmen die dionysischen wie die diastaltischen Ionici ausser den Choriamben als Proodikon und Epodikon alloiometrische Reihen, besonders Logaöden auf; für die Ionici selber aber und die statt ihrer substituirten Anaklomenoi gilt das feste Gesetz, dass sie durch keine anderen Reihen unterbrochen werden dürfen.

Ein langes Verweilen im ionischen Rhythmus würde der Megaloprepeia der Tragödie widersprechen. Deshalb lassen die Tragiker niemals ein diastaltisches Chorlied aus lauter ionischen Strophen bestehen und die einzelnen Strophen selber werden nicht zu dem Umfange der dionysischen Ionici ausgedehnt. Im Einzelnen hängt der Umfang der Strophe von ihrer Stellung im Ganzen des Chorliedes ab, woraus zugleich noch weitere Eigenthümlichkeiten fliessen. Es bezeichnet die hohe ethische Bedeutung, welche die Alten in dem Rhythmus fanden, dass sich auch für die Stellung der Ionici bestimmte Normen

ergeben haben, durch die der weichliche Rhythmus in möglichst engen Schranken gehalten werden sollte. Wir haben zu unterscheiden a) Ionici als Anfangs- und Schlussstrophen des Chorliedes. Es ist ein festes Gesetz der Aeschyleischen Composition, dass alle Strophen von mehr als vier ionischen Reihen nur am Anfang des Chorgesanges stehen, und dass dann entweder iambische oder trochäische Strophen darauf folgen. Die wehmüthige Stimmung ist nur etwas Temporäres und vermag sich da, wo sie länger anhält, nur im Beginne des Liedes geltend zu machen; im weiteren Verlaufe desselben muss sie einem kraftvoll erhabenen und männlichen Pathos weichen, wofür die tragischen Iamben und Trochäen das vornehmste Organ sind. Das gleiche Gesetz hat Euripides beobachtet, Hiket. 42. Sophokles, der auch sonst in der Stellung der Strophen manches Eigenthümliche hat (s. III, 2. C.), gebraucht seine Ionici Oed. tyr. 483 als Schlussstrophen nach einem vorausgehenden logaödischen Strophenpaare, offenbar im genauen Zusammenhang mit dem Inhalt; denn der Chor spricht erst am Ende des Liedes sein rathloses Bangen um Oedipus aus. — Bei Aeschylus und Euripides bestehen die hierher gehörenden Strophen aus fünf bis zu neun Reihen, nur bei Sophokles aus mehreren; alloiometrische Proodika und Epodika sind hier am seltensten. In den einfachsten Formen dieser Art enthält die Strophe metrisch gleiche Reihen, Pers. 81, Suppl. 1053; gewöhnlich sind ionische Dimeter mit Trimetern gemischt, doch so, dass die Dimeter vorwiegen. Eine kunstvolle Eurhythmie kann sich bei diesen einfachen Bildungsmitteln nur selten geltend machen ebenso wie in den trochäischen Strophen der Tragiker.

b) Ionici als mesodische Strophen des Chorliedes. In der Mitte des Chorliedes würden grössere ionische Strophen das erhabene Pathos der Tragödie zu lange unterbrechen; daher werden hier die Ionici nur in sehr geringer Ausdehnung zugelassen: nur zwei bis vier ionische Reihen, die mit einem alloiometrischen Proodikon und Epodikon verbunden werden, so dass nicht selten die alloiometrischen Bestandtheile den ionischen Rhythmus überwiegen. So Pers. 648. 556; Choeph. 323. 798. Bei einer kunstreicheren Strophenstellung beobachtet Aeschylus die Eigenthümlichkeit, dass ionische Strophen dieser Form mesodisch gestellt werden:

	α	β	α		γ	β	γ
Cho. 323.	Log.	*Ionic.*	Log.	Anap. System.	Iamb.	*Ionic.*	Iamb.

	α	β	α	γ	δ	γ	ε	β	ε
Cho. 798.	Troch.	*Ionic.*	Troch.	Troch.	Log.	Troch.	Troch.	*Ionic.*	Troch.

Den zuletzt genannten Formen steht die Einmischung ionischer Reihen in grössere iambische oder trochäische Chorstrophen analog, wodurch ionisch-iambische und ionisch-trochäische Strophen entstehen. Sie findet sich zwar nur Agam. I. und II. Stas. und Oed. Rex 1209, aber es zeigen sich hier wieder so bestimmte Gesetze, dass wir es ohne Zweifel mit einer den alten Tragikern sehr geläufigen Bildung zu thun haben. Die eingemischten Ionici sind stets drei oder vier zusammenhängende Reihen; voraus gehen die Iamben oder Trochäen, von denen sie mit Ausnahme von Oed. Rex sowohl in der Strophe wie in der Antistrophe durch Interpunction gesondert sind; es folgen ein oder zwei logaödische Verse als Epodikon, mit dem zusammen die Ionici den zweiten Theil der Strophe bilden; der drei- und sechszeitige *ῥυθμὸς διπλάσιος* ist hier vereint und der Wechsel der Ionici mit den vorausgehenden Metren bedingt eine rhythmische Metabole von ergreifender Wirkung; die Ionici heben sich dem Ton und Inhalt nach scharf von dem vorausgehenden Theile ab, es sind schwermüthige, trübe Gedanken, die sich hier in das Lied eindrängen, schnell vorübergehen, aber einen um so länger dauernden Eindruck zurücklassen. So Agam. 448 der heimlich grollende Unmuth des Volkes: *τάδε σῖγά τις βαΰζει· φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἕρπει προδίκοις Ἀτρείδαις*; Agam. 709: *μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον Πριάμου πόλις γεραιὰ πολύθρηνον μέγα που στένει κικλήσκουσα Πάριν τὸν αἰνόλεκτρον.* 744.

Als Proodikon und Epodikon anderer Metra sind ionische Reihen nur ein einzigesmal gebraucht, Vesp. 273. 280, wo sie zu einer daktylo-epitritischen Strophe hinzutreten. Es stehen sich keine Metra ferner als Ionici und Daktylo-Epitriten, aber gerade dieser auffallende Contrast ist es, den der Komiker suchte, wahrscheinlich um einen Tragiker zu parodiren.

3. Monodische Ionici.

Wie weit die Ionici im Drama für monodischen Vortrag gebraucht wurden, ist aus den erhaltenen Stücken nicht völlig klar. In der Tragödie finden sich nur zwei Beispiele und zwar

nur bei Sophokles, der in den langen alloiostrophischen Monodieen des Oed. Col. und Philoct. wenige Ionici einmischt, doch überall so, dass sie nicht durch andere Reihen getrennt sind. Oed. Col. 212 bilden vier Reihen eine selbständige Strophe, Philokt. 1170 folgen drei ionische Reihen auf drei synkopirte iambische Verse mit beabsichtigter rhythmischer Malerei:

Φ. πάλιν πάλιν παλαιὸν ἄλγημ' ὑπέμνασας, ὦ λῷστε τῶν πρὶν ἐντόπων.
τί μ' ὤλεσας; τί μ' εἴργασαι;
Χ. τί τοῦτ' ἔλεξας; Φ. εἰ σὺ τὰν ἐμοὶ
στυγερὰν Τρῳάδα γᾶν μ' ἤλπισας ἄξειν.
Χ. τόδε γὰρ νοῶ κράτιστον.
Φ. ἀπό νύν με λείπετ' ἤδη.

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —   –́ ⏑ —   — ⏑ —   –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑⏑ –́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏓
⏑⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —

Wo Philoktet den Namen Trojas ausspricht, der Quelle seiner Leiden, da fällt er aus dem iambischen in den klagenden

---

Pers. Parod. α' 65—72 = 73—80.

πεπέρακεν μὲν ὁ περσέ|πτολις ἤδη βασίλειος
στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,
λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορθμὸν ἀμείψας
Ἀθαμαντίδος Ἕλλας,
5 *πολύγομφον ὅδισμα | ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου.*

β' 81—86 = 87—92.

κυανοῦν δ' ὄμμασι λεύσσων | φονίου δέργμα δράκοντος,
πολύχειρ καὶ πολυναύτας, | Σύριόν θ' ἅρμα διώκων,
ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν|δράσι τοξόδαμνον Ἄρη.

γ' 102—107 = 108—113.

θεόθεν γὰρ κατὰ Μοῖρ' ἐκράτησεν
τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις
πολέμους πυργοδαΐκτους
διέπειν ἱππιοχάρμας τε κλόνους | πόλεών τ' ἀναστάσεις.

Pers. 65. Zwei Dipodieen (v. 1) und zwei Tripodieen in stichischer Folge; zwei Dipodieen und eine Tripodie mit anlautenden Anapästen als Schluss.

Pers. 81. Stichische Folge von Dipodieen, deren letzte ein Anaklomenos ist.

ionischen Rhythmus, der dann in zwei Anaklomenoi fortgeführt wird. Die bisherige Abtheilung an dieser Stelle ist unrichtig.

Doch ist es sehr wahrscheinlich, dass die Ionici von den Tragikern auch in längeren Partieen monodisch gebraucht wurden. Darauf weist die Stelle aus Euripides Theseus fr. 390 N.:

ἀνόνητον ἄγαλμ', ὦ πάτερ, οἴκοισι τεκών,

welche Aristoph. Vesp. 291—315 in einem umfangreichen Strophenpaare mit vorausgeschicktem Proodikon parodirt. Die Vertheilung der Ionici unter zwei Personen findet auch in den beiden Sophokleischen Beispielen statt.

Aus dem Satyrdrama gehört hierher die paroinische Monodie Kyklops 495 vor den darauf folgenden antistrophischen Ionici des Chors. In der Komödie findet sich in der Monodie des Epops Av. 227, einer durchweg auf rhythmische Malerei berechneten Composition, ein einzelner ionischer Trimeter eingemischt, v. 238: *ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ*, offenbar in der Absicht, die Vögel, die auf dem dionysischen Epheu leben, auch in einem dionysischen Rhythmus zu locken.

Pers. Parod. α' 65—72 = 73—80.

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –
5 ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

β' 81—86 = 87—92.

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ´ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ ´ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ´ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑

γ' 102—107 = 108—113.

⏑ ⏑ ´ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ´ – – ⏑ –

Pers. 102. Auf zwei anapästisch-ionische Tripodieen folgt eine katalektische Tripodie, die von zwei Dipodieen umgeben ist. Die schliessende Reihe ist wie in der vorigen Strophe ein Anaklomenos, jedoch mit Katalexis.

δ′ 93—96 = 97—100.

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ | τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;
τίς ὁ κραιπνῷ ποδὶ πηδή|ματος εὐπετέος ἀνάσσων;

Suppl. Exod. α′ 1018—1025 = 1026—1034.

ἴτε μὰν ἀστυάνακτας
μάκαρας θεοὺς γανάοντες
πολιούχους τε καὶ οἳ χεῦμ' Ἐρασίνου
περιναίονται παλαιόν.
5 *ὑποδέξασθε δ' ὀπαδοὶ*
μέλος. αἶνος δὲ πόλιν τάνδε Πελασγῶν
ἐχέτω, μηδ' ἔτι Νείλου
προχοὰς σέβωμεν ὕμνοις.

β′ 1035—1043 = 1044—1052.

Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖ θεσμὸς ὅδ' εὔφρων.
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ·
τίεται δ' αἰολόμητις
θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.
5 *μετάκοινοι δὲ φίλᾳ ματρὶ πάρεισιν*
Πόθος ᾇ τ' οὐδὲν ἄπαρνον
τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.
δέδοται δ' Ἁρμονίᾳ μοῖρ' Ἀφροδίτας
ψεδυρὰ τρίβοι τ' ἐρώτων.

Heliad. fr. 71 Herm.

ἔνθ'
ἐπὶ δυσμαῖσι τεοῦ πατρὸς Ἡφαιστοτευκὲς
δέπας, ἐν τῷ διαβάλλει
πολὺν οἰδματόεντ' ἀμφίδρομον
5 *πόρον εἰς μελανίππου*
προφυγὼν ἱερᾶς νυκτὸς ἀμολγόν.

Septem 720—726 = 727—733.

πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον
θεόν, οὐ θεοῖς ὁμοίαν,

Pers. 93. V. 2 braucht das handschriftliche *εὐπετέος* nicht in *εὐπετοῦς* oder *εὐπετῶς* verändert zu werden, die aufgelöste Form ist absichtlich gewählt, um die Schnelligkeit des Sprunges, wovon der Inhalt redet, durch die Raschheit des Rhythmus darzustellen. Seidler hat hier zuerst antistrophische Responsion erkannt. S. Weil in der grösseren Ausgabe und Oberdick zu dieser Stelle. Die Eurhythmie ist augenfällig.

Suppl. 1018. Dimeter und Trimeter zu einer palinodischen Periode verbunden: 2 2 3 2 2 3 2 2.

δ' 93—96 = 97—100.

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ ⏖ ⏑ ⏑ – –

Suppl. Exod. α' 1018—1025 = 1026—1034.

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – – ⏑ – ⏑
5 ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

β' 1035—1043 = 1044—1052.

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
5 ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

Heliad. fr. 71 Herm.

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –   ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́   ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
5 ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

Septem 720—726 = 727—733.

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ ⏑ – ⏓
⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

Suppl. 1035. Die vier ersten Reihen bilden eine distichische, die vier folgenden eine palinodische Periode, beide durch grössere Interpunction von einander getrennt, ein Anaklomenos schliesst als Epodikon die Strophe: 3 3 2 2 | 3 2 2 3 | 'Eπ.

Heliad. fr. 71. Die vier letzten Reihen bilden eine distichische Periode; der dem vorausgehenden Verse eurhythmisch respondirende Vers ist bis auf die Schlussilbe ausgefallen.

Sept. 720. Auf vier Dimeter folgt ein katalektischer Trimeter. Als Proodikon und Epodikon stehen logaödische Reihen.

παναλαθῆ, κακόμαντιν,
πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν
5 τελέσαι τὰς περιθύμους
κατάρας Οἰδιπόδα βλαψίφρονος.
παιδολέτωρ δ' ἔρις ἅδ' ὀτρύνει.

Prometh. 397—405 = 406—414.

στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ,
δακρυσίστακτον δ' ἀπ' ὄσσων ῥαδινῶν λειβομένα ῥέος παρειὰν
νοτίοις ἔτεγξε παγαῖς· ἀμέγαρτα γὰρ τάδε Ζεὺς
ἰδίοις νόμοις κρατύνων ὑπερήφανον θεοῖς τοῖς πάρος ἐνδείκνυσιν αἰχμάν.

Choephor. 323—331 = 354—362.

τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμάζει
πυρὸς μαλερὰ γνάθος, φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς·
ὀτοτύζεται δ' ὁ θνήσκων, | ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων
πατέρων τε καὶ τεκόντων | γόος ἔνδικος ματεύει
5 τὸ πᾶν ἀμφιλαφὴς ταραχθείς.

Oed. tyr. 483—497 = 498—512. ant.

ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ' Ἀπόλ|λων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάν|τις πλέον ἢ 'γὼ φέρεται,
κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· | σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν
παραμείψειεν ἀνήρ.
5 ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἄν, πρὶν ἴδοιμ' ὀρ|θὸν ἔπος, μεμφομένων ἂν
καταφαίην.
φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῷ πτερόεσσ' ἦλθε κόρα
ποτὲ καὶ σοφὸς ὤφθη
βασάνῳ θ' ἁδύπολις· τῷ ἀπ' ἐμᾶς
φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν.

Eurip. Hiket. Parod. α' 42—47 = 48—54.

ἱκετεύω σε γεραιὰ
γεραιῶν ἐκ στομάτων, πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σόν·
ἄνα μοι τέκνα λῦσαι
φθιμένων νεκύων, οἳ καταλείπουσι μέλη
5 θανάτῳ λυσιμελεῖ θηρσὶν ὀρείοισι βοράν.

β' 55—62 = 63—70.

ἔτεκες καὶ σύ ποτ', ὦ πότνια, κοῦρον φίλα ποιησαμένα λέκτρα πόσει σῷ·
μέτα νυν δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας,

Oed. tyr. 483. Die Strophe beginnt mit zwei gleichen choriambischen Versen. Die ionischen Reihen, von denen v. 5 6. 7 mit einem sechszeitigen Anapäst beginnen und v. 5 eine contrahirte Thesis enthält, haben folgende eurhythmische Composition:

2 2 2 3 3 | 2 2 2 3 3

◡◡–́ – ◡◡ – –
◡◡–́ – – ◡ – –
5 ◡◡–́ – ◡◡ – –
◡◡–́ – ◡◡ – – ◡◡ –
–́ ◡◡ – ◡◡ – ◡ – –

Prometh. 397—405 = 406—414.

◡ –́ ◡ – – ◡◡ – ◡ –́ ◡ – –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – ◡ – ◡ – –
◡◡ –́ ◡ – ◡ – – ◡◡ –́ ◡ – ◡ – –
◡◡ –́ ◡ – ◡ – – ◡◡ –́ ◡ – ◡ – – ◡◡ –́ – – ◡ – –

Choephor. 323—331 = 354—362.

◡ –́ ◡ – ◡ – ◡ –́ ◡ – ◡ – –
◡ –́ ◡◡ – ◡ – – –́ – ◡◡ – –
◡◡ –́ ◡ – ◡ – – ◡◡ –́ ◡ – ◡ – –
◡◡ –́ ◡ – ◡ – – ◡◡ –́ ◡ – ◡ – –
◡́ – – ◡◡ – ◡ – –

Oed. tyr. 483—497 = 498—512.

– ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –
– ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –́
◡◡ –́ – ◡◡ –
5 – –́ ◡◡ – – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ – –

◡◡ –́ ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –
◡◡ –́ ◡◡ – –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –
◡◡ –́ ◡◡ – – ◡◡ –

Eurip. Hiket. α′ 42—47 = 48—54.

◡◡ –́ – ◡◡ – –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –́
◡◡ –́ ◡◡ – –
◡◡ –́ ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –
5 ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –

β′ 55—62 = 63—70.

◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ – –
◡◡ –́ ◡◡ – – ◡◡ – –

Die Strophe besteht aus lauter *πόδες ἑξάσημοι ἐν γένει διπλασίῳ*. Ueber das Verwandtschaftsverhältniss der Ionici und Choriamben s. oben. Ein Taktwechsel im strengen Sinne findet also in der Strophe nicht statt.

Hiket. 55. Die erste Periode v. 1—3 besteht aus vier Trimetern mit einem katalektischen Dimeter als Epodikon, die zweite (4—6) aus zwei Trimetern und zwei Dimetern.

μετάδος δ', ὅσσον ἐπαλγῶ μελέα τῶν φθιμένων οὓς ἔτεκον·
παράπεισον δὲ τὸ σὸν, λισσόμεθ' ἐλθεῖν
5 τέκνον Ἰσμηνὸν ἐμάν τ' εἰς χέρα θεῖναι
νεκύων θαλερὸν σῶμα ταλαίνας ἀτάφων.

Bacchae Parod. α′ 64—67=68—71.

Ἀσίας ἀπὸ γαίας
ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω Βρομίῳ
πόνον ἡδὺν κάματόν τ' εὐκάματον, Βάκχιον εὐαζομένα.

β′ 72—87=88—104.

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων τελετὰς θεῶν εἰδὼς βιοτὰν ἁγιστεύει
καὶ θιασεύεται ψυχὰν, ἐν ὄρεσσι βακχεύων ὁσίοις καθαρμοῖσιν·
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων
ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων
5 κατὰ κισσῷ στεφανωθεὶς Διόνυσον θεραπεύει.
ἴτε Βάκχαι, ἴτε Βάκχαι,
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ Διόνυσον κατάγουσαι
Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἑλλάδος εἰς
εὐρυχόρους ἀγυιὰς, τὸν Βρόμιον.

Bacchae 370—384=385—399.

Ὁσία πότνα θεῶν, Ὁσία δ' ἃ κατὰ γᾶν χρυσέαν πτέρυγα φέρεις,
τάδε Πενθέως ἀΐεις; ἀΐεις οὐχ ὁσίαν
ὕβριν εἰς τὸν Βρόμιον, τὸν | Σεμέλας τὸν παρὰ καλλι|στεφάνοις εὐφροσυναις δαίμονα πρῶτον
μακάρων; ὃς τάδ' ἔχει, θιασεύειν τε χοροῖς μετά τ' αὐλοῦ γελάσαι
5 ἀποπαῦσαί τε μερίμνας, ὁπόταν βότρυος ἔλθῃ
γάνος ἐν δαιτὶ θεῶν, κισσοφόροις δ' ἐν θαλίαις ἀνδράσι κρατὴρ ὕπνον ἀμφιβάλλῃ.

Bacchae Stasim. α′ 519—537=538—555. ἀντ.

οἵαν οἵαν ὀργὰν ἀναφαίνει χθόνιον
γένος ἐκφύς τε δράκοντός ποτε Πενθεὺς, ὃν Ἐχίων ἐφύτευσε χθόνιος,
ἀγριωπὸν τέρας, οὐ φῶτα βρότειον, φόνιον δ' ὥστε γίγαντ' ἀντίπαλον θεοῖς,
ὃς ἐμὲ βρόχοισι τὰν τοῦ Βρομίου τάχα ξυνάψει·

Bacchae 64. Vier Dimeter mit einem Trimeter als Schluss. Antistr. 3 scheint ὁσιούσθω statt ἐξοσιούσθω und v. 4 mit Nauck κελαδῶ statt der Glosse ὑμνήσω gelesen werden zu müssen.

Bacchae 72. Auf acht ionische Dimeter folgt als Abschluss ein Trimeter. — Den Ionici gehen als Proodikon zwei metrisch gleiche logaödische Verse voraus, wovon ein jeder aus zwei Tripodieen und einer Tetrapodie mit irrationaler Thesis besteht (keine Dochmien). Ebenso bildet ein logaödischer Vers das Epodikon.

Bacchae 370. Die Strophe besteht aus zwei gleichen Perioden.

◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ – –
5 ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ – –
◡◡ –́ ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –

Bacchae Parod. α′ 64—67=68—71.

◡◡ –́ ◡◡ – –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –

β′ 72—87=88—104.

–́ ◡◡ – ◡ – – –́ ◡◡ – ◡ – – –́ ◡◡ . . ◡ – ″ . .
–́ ◡◡ – ◡ – – –́ ◡◡ – ◡ – – –́ ◡◡ . . ◡ – ″ –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ ◡́◡ – ◡◡ – –
◡◡ –́ – ◡◡ – –
5 ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – –
◡◡ –́ – ◡◡ – –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –
–́ ◡◡ – ◡ – – – ◡◡ –

Bacchae 370—384=385—399.

◡◡ –́ – ◡◡ – ◡◡ –́ – ◡◡ – ◡◡ –́ ϖ ◡◡◡
◡◡ –́ – ◡◡ – ◡◡ –́ – ◡◡ –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡́◡ – – ◡◡ – –

◡◡ –́ – ◡◡ – ◡◡ –́ – ◡◡ – ◡◡ –́ – ◡◡ –
5 ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ ◡́◡ ◡◡ – –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – ◡ – –

Bacchae Stasim. α′ 519—537=538—555. ἀντ.

ϖ –́ – ◡́◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ –
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ ◡́◡ ◡◡◡
◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ – ◡◡ – – ◡◡ –́ ◡́◡ ◡◡ – –

◡◡ –́ ◡ – ◡ – – ◡◡ –́ ◡ – ◡ – –

---

wovon eine jede drei Verse enthält. In beiden enthält der erste Vers drei katalektische Dimeter, der zweite zwei Dimeter, das einemal katalektisch, das anderemal akatalektisch; der dritte Vers einer jeden Periode besteht aus zwei Dimetern und einem schliessenden Trimeter, der als Schlussvers der ganzen Strophe in eine Anaklasis ausgeht, cf. Bacch. 537.

Bacchae 519. Vier Verse von je drei Dimetern umschliessen zwei Verse von je zwei Dimetern. Voran geht ein in der Strophe nur lückenhaft erhaltener katalektischer Vers von zwei Dimetern, ein Trimeter mit einer Anaklasis bildet das Epodikon.

5 τὸν ἐμὸν δ' ἐντὸς ἔχει δώματος ἤδη θιασώταν
σκοτίαισι κρυπτὸν εἱρκταῖς. ἐσορᾷς τάδ', ὦ Διὸς παῖ Διόνυσε, σοὺς προφήτας
ἐν ἁμίλλαισιν ἀνάγκας; μόλε, χρυσῶπα τινάσσων, ἄνα θύρσον κατ' Ὄλυμπον·
φονίου δ' ἀνδρὸς ὕβριν κατάσχες.

β' ἐπῳδ. 556—575.

πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θηροτρόφου θυρσοφορεῖς
θιάσους, ὦ Διόνυσ', ἢ κορυφαῖς Κωρυκίαις;
τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδρεσσιν Ὀλύμπου
θαλάμοις, ἔνθα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων
5 σύναγεν δένδρεα Μούσαις, σύναγεν θῆρας ἀγρώτας. μάκαρ ὦ Πιερία.
σέβεταί σ' Εὔιος, ἥξει τε χορεύσων ἅμα βακχεύμασι, τόν τ' ὠκυρόαν
διαβὰς Ἀξιὸν εἱλισσομένας Μαινάδας ἄξει,
Λυδίαν τε, τὸν εὐδαιμονίας [βροτοῖς] ὀλβοδόταν
πατέρα τε, τὸν ἔκλυον εὔιππον χώραν
10 ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν.

Cyclops 495—502 = 503 ff. = 511 ff.

μάκαρ ὅστις εὐιάζει βοτρύων φίλαισι πηγαῖς
ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθείς, φίλον ἄνδρ' ὑπαγκαλίζων,
ἐπὶ δεμνίοισί τ' ἄνθος χλιδανῆς ἔχων ἑταίρας
μυρόχριστος λιπαρὸν βόστρυχον, αὐδᾷ δέ· θύραν τίς οἴξει μοι;

Ran. 324—336 = 340—353.

Ἴακχ' ὦ
πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων,
Ἴακχ', ὦ Ἴακχε,
ἐλθὲ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων
5 ὁσίους ἐς θιασώτας,
πολύκαρπον μὲν τινάσσων
περὶ κρατὶ σῷ βρύοντα
στέφανον μύρτων· θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων
ποδὶ τὰν ἀκόλαστον
10 φιλοπαίγμονα τιμάν,
χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος, ἁγνάν, ὁσίοις
μετὰ μύσταισι χορείαν.

Bacchae 556. Die Verbindung der Reihen und Verse ist:

22 33 | 222 222 | 22 33

In v. 8 ist βροτοῖς jedenfalls eine Interpolation. In den beiden Schlussversen steigert sich die Stimmung zur höchsten Erregtheit, die phrygischen Flöten entfalten ihren ganzen orgiastischen Charakter und im Rhythmus treffen alle Kunstmittel der Auflösung, Zusammenziehung und vierzeitigen

5 ◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ — —
◡◡ —́ ◡ — ◡ — — ◡◡ —́ ◡ — ◡ — — ◡◡ —́ ◡ — ◡ — —
◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ — —
◡◡ —́ — ◡◡ — ◡ — —

β' ἐπῳδ. 556—575.

◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ —
◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ —
◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ — —
◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ — —
5 ◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ —
◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ —
◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ — —
◡◡ —́ ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ —
◡◡ ◡́◡ ◡◡◡ ◡◡ — — ◡◡◡ — —
10 ◡◡ —́ — ◡◡◡ — ◡◡ — —

Cyclops 495—502 = 503 ff. = 511 ff.

◡◡ —́ ◡ — ◡ — — ◡◡ —́ ◡ — ◡ — —
◡◡ —́ ◡ — ◡ — — ◡◡ —́ ◡ — ◡ — —
◡◡ —́ ◡ — ◡ — — ◡◡ —́ ◡ — ◡ — —
◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ — —́ ◡◡ — ◡ — α —

Ran. 324—336 = 340—353.

◡ —́ —
◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ — —
◡ —́ — , ◡ —́ ◡
— ◡ —́ ◡◡ — — ◡◡ — —
5 ◡◡ —́ ◡ ◡◡ — —
◡◡ —́ ◡ — ◡ — —
◡◡ —́ ◡ — ◡ — —
◡◡ —́ ◡ — ◡ — — ◡◡ — —
◡◡ —́ ◡◡ — —
10 ◡◡ —́ ◡◡ — —
◡◡ —́ — ◡◡ — — ◡◡ —́ — ◡◡ —
◡◡ —́ — ◡◡ — —

Dehnung zusammen, um den Ausgang so effectvoll und ekstatisch als möglich zu machen.

Cyclops 495. Sechs Anaklomenoi mit einem ionischen Trimeter, als Epodikon eine logaödische Reihe, vgl. Bacch. 72, 1. 2.

Ran. 324. Die Verse 1 und 3 stehen als Iakchosanrufungen isolirt.

Vesp. 291—303=304—316.

Π. ἐθελήσεις τί μοι οὖν, ὦ | πάτερ, ἤν σού τι δεηθῶ;
Χ. πάνυ γ', ὦ παιδίον. ἀλλ' εἰπὲ τί βούλει με πρίασθαι | καλόν; οἶμαι
δέ σ' ἐρεῖν ἀ|στραγάλους δήπουθεν, ὦ παῖ.
Π. μὰ Δί', ἀλλ' ἰσχάδας, ὦ παπ|πία· ἥδιον γάρ. Χ. οὐκ ἂν | μὰ Δί',
εἰ κρέμαισθέ γ' ὑμεῖς.
Π. μὰ Δί', οὔ τἄρα προπέμψω σε τὸ λοιπόν.
5 Χ. ἀπὸ γὰρ τοῦδέ με τοῦ μισθαρίου
τρίτον αὐτὸν ἔχειν ἄλφιτα δεῖ καὶ ξύλα κὤψον.
(ἒ ἔ),
σὺ δὲ σῦκά μ' αἰτεῖς.

⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏓
5 ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — ⏓
⏑ ⏑ —́ ⏑ — —

B. Ionici a maiore.

§ 39.

Sotadeen.

Neben der Tragödie und Komödie führten die dionysischen Culte noch zu weiteren poetischen Entfaltungen, die indess als eigentliche Volkspoesie niemals den idealen Charakter jener Dichtungsarten erlangten und erst am Ende des klassischen Zeitalters in die Litteratur Eingang fanden. Abgesehen von der Poesie der Ithyphallen gehört hierher die Hilarodie und Magodie, die erstere auch Simodie, die letztere Lysiodie genannt*), nach den Dichtern Simos und Lysis, von denen sie zuerst litterärisch fixirt wurden; beide bewegen sich als der Ausdruck ungezügelter dionysischer Festlust lediglich auf dem Gebiete des burlesken und lasciven Spottes und werden daher als Possendichtung, Phlya-

*) Athen. 14, 620d: ἱλαρῳδοί, οὓς νῦν τινὲς Σιμῳδοὺς καλοῦσιν, ὡς Ἀριστοκλῆς φησὶν ἐν πρώτῳ περὶ χορῶν, τῷ τὸν Μαγνῆτα Σῖμον διαπρέψαι μᾶλλον τῶν διὰ τοῦ ἱλαρῳδεῖν ποιητῶν. Aristocles de mus. ibid.: Μαγῳδός οὗτος δέ ἐστιν ὁ αὐτὸς τῷ λυσιῳδῷ. Aristox. ib.: τὸν μὲν ἀνδρεῖα καὶ γυναικεῖα πρόσωπα ὑποκρινόμενον μαγῳδὸν καλεῖσθαι, τὸν δὲ γυναικεῖα ἀνδρείοις λυσιῳδόν. τὰ αὐτὰ δὲ μέλη ᾄδουσι καὶ τἄλλα πάντα δ' ἐστὶν ὅμοια. Hesych. s. v. μαγῳδή.

kographie bezeichnet. Am ausgelassensten war der Vortrag des Magoden, der in possenhafter Vermummung auftrat und seine obscönen Lieder von den dem Dionysos- und Kybele-Culte eigenthümlichen Pauken und Cymbeln und von lysiodischen Flöten begleiten liess. Die Hilarodie scheint einen etwas anständigeren Ton angeschlagen zu haben, wie sowohl aus dem kitharodischen Vortrage als aus dem ausdrücklichen Zeugnisse des Aristoxenus hervorgeht*); deshalb konnte sie sich in Tarent, einer Hauptstätte des dionysischen Cultus, dramatisch gestalten und zur Rhinthonischen Hilarotragödie veredeln, die sich indess bei ihrer vorwiegend parodischen Richtung des phlyakographischen Charakters nicht ganz entäusserte**). An jene Spielarten dionysischer Poesie, die Hilarodie und Magodie, schliesst sich die mit dem Namen *Ἰωνικὸς λόγος* (*κιναιδολόγος*) bezeichnete Dichtungsart an, welche in der Zeit der ersten Ptolemäer an Sotades von Maronea, Alexander Aetolus, Pyrrhus von Milet, Theodoros, Timocharidas, Xenarchus und Alexas zahlreiche Vertreter fand***). Den Inhalt bilden wie bei der Magodie und Hilarodie obscöne Possen (*φλύακες καὶ κιναιδοί*), aber der Vortrag ist kein melischer mehr, sondern die *ἰωνικοὶ λόγοι* (auch *ἰωνικὰ ᾄσματα* oder *ποιήματα* genannt, Athen. 7, 293 a. 14, 620) sind für die Declamation, vielleicht oft nur für die Lectüre geschrieben und eben deshalb werden sie *λόγοι* genannt. Der Name *ἰωνικὸς* bezeichnet nicht bloss den ionischen Dialect, sondern auch den Rhythmus; das Metrum war nämlich das Ionicum a maiore, welches von dem hauptsächlichsten Vertreter dieser Poesie auch *Sotadeum* genannt wird†). Doch darf darum Sotades nicht als

*) Athen. 14, 620 e. 621 c. 4, 182 c.

**) Suid. s. v. *Ῥίνθων*.

***) Suid. s. v. *Σωτάδης* und *φλύακες*. Athen. 14, 620 e.

†) Strabo 14, 648: *ἦρξε δὲ Σωτάδης μὲν πρῶτος τοῦ κιναιδολογεῖν, ἔπειτα Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλός· ἀλλ' οὗτοι μὲν ἐν ψιλῷ λόγῳ, μετὰ μέλους δὲ Λύσις καὶ ἔτι πρότερος τούτου ὁ Σῖμος.* Aristid. 32: *ῥυθμὸς δὲ καθ' αὑτὸν μὲν νοεῖται ἐπὶ ψιλῆς ὀρχήσεως, μετὰ δὲ μέλους ἐν κώλοις, μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως, οἷον τῶν Σωτάδου καί τινων τοιούτων.* In diesen Stellen scheint ausdrücklich gesagt, dass die Sotadeen weder musikalisch noch mimisch vorgetragen wurden, aber so, dass man sich die Mimik hinzudenken musste (*μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως*), ebenso wie in den Halieis und anderen Theokriteischen Gedichten. Diese *πεπλασμένη ὑπόκρισις* ist eine Fortsetzung des Vortrages in der magodischen Poesie, wo neben der Flöten- und Cymbelnmusik die Hypokritik eine grosse Rolle gespielt hatte, Athen. 14, 621 c: *ὁ δὲ μαγῳδὸς καλούμενος*

Erfinder angesehen werden, vielmehr war jenes Maass schon lange vorher in den magodischen Volksgesängen gebraucht und steht hier seinem Ursprunge nach ebenso wie das Ionicum a minore mit dem Dionysoscülte in dem innigsten Zusammenhange. Der Ionicus a maiore steht zum Ionicus a minore in demselben Verhältniss wie der Trochäus zum Iambus; er unterscheidet sich von ihm bloss durch den Mangel der Anakrusis, während er in allem Uebrigen fast durchweg mit demselben übereinkommt. Seinem ethischen Grundcharakter nach erscheint er daher wie der Ionicus a minore als ein weichlicher und schlaffer Rhythmus, aber bei dem Mangel der Anakrusis fehlt ihm das Pathos und der orgiastische Schwung, der den Ionicus a minore auszeichnet, dagegen erhält er durch zahlreichere Auflösungen eine muntere Beweglichkeit und Geschmeidigkeit, während durch die gehäufte Anaklasis der Charakter der Unstetigkeit noch stärker hervortritt. Ein solches Maass war für die lascive Phlyakographie im höchsten Grade geeignet, die wie die ionischen Bacchuslieder einen weichlichen Rhythmus verlangte, aber bei ihrer schwunglosen Stimmung die schwungvolle Anakrusis nicht gebrauchen konnte. Die neuere Ansicht hält die Sotadeen gewöhnlich für ein hartes und der Prosa sich annäherndes Maass, das nicht als streng rhythmisch gelten könne, allein dies beruht auf einer mangelhaften Anschauung der rhythmischen Verhältnisse*). So wenig der

---

τύμπανα ἔχει καὶ κύμβαλα καὶ πάντα τὰ περὶ αὐτὸν ἐνδύματα γυναικεῖα· σχινίζεται δὲ καὶ πάντα ποιεῖ τὰ ἔξω κόσμου ὑποκρινόμενος ποτὲ μὲν γυναῖκας καὶ μοιχοὺς καὶ μαστροπούς, ποτὲ δὲ ἄνδρα μεθύοντα καὶ ἐπίκωμον παραγενόμενον πρὸς νὴν ἐρωμένην. Der Zusammenhang der Sotadeenpoesie mit den Lysioden geht unzweifelhaft aus den Worten Strabos: *οὗτοι μὲν ἐν ψιλῷ λόγῳ, μετὰ μέλους δὲ Λύσις* und aus der Darstellung des Athenaeus hervor, der an die Magodie den *ἰωνικὸς λόγος* anschliesst und dann beiden die Hilarodie entgegenstellt. Es ist zwar nirgends direct gesagt, dass sich auch die Lysioden des Ionicus a minore bedient haben, aber der ganze Zusammenhang zeigt, dass sich Sotades desselben Metrums für den blossen *λόγος* (*λέξις*) bediente, welches bei seinen Vorgängern, den Lysioden ein melisches Metrum war, wie auch die *κύμβαλα* und *τύμπανα*, die *ἐνδύματα γυναικεῖα* und das *σχινίζεσθαι* auf einen ionischen Rhythmus hinweist. — Die metrische Tradition über das Ionicum a maiore Hephaest. 35 (Isaak Monach. 190 = Ps. Draco 166); Tricha 289; Mar. Vict. 2535; Atil. Fort. 2694; Plotius 2658; Terent. Maur. 2009. 2866; Diomed. 505; Serv. 1823. Vgl. § 40.

*) Worauf soll denn die Weichheit der Ionici a minore beruhen, wenn die a maiore hart sind? Etwa auf der doppelten Anakrusis? Diese

Trochäus gegenüber dem Iambus als hart erscheinen kann, ebenso wenig kann dies von dem Ionicus a maiore gegenüber dem a minore gelten und in der That werden beide Ionici als *molles* und *prolixi* bezeichnet*). Die Ionici a maiore sind vielmehr ein

aber macht den Rhythmus nicht weicher, sondern schwungvoller und erregter (Aristid. 99). Und worin soll die Härte des Ionicus a maiore bestehen? Etwa in der Anaklasis? Diese trägt vielmehr gerade wie in den Ionici a minore zur Erhöhung des ἦθος μαλακὸν bei und macht die sinkenden Ionici noch weichlicher als die steigenden. Auch die Zusammenziehung und Auflösung macht den Rhythmus weder härter noch weicher, sondern nur ruhiger oder erregter. Endlich stören auch die Ionico-Epitriten, die ebenfalls beiden Ionici gemeinschaftlich und in den a maiore bloss häufiger sind, den Rhythmus keineswegs, sondern dienen nur dazu, die Taktformen mannichfaltiger zu machen. Ein ganz wunderlicher Begriff ist der vermeintliche Zusammenstoss zweier Arsen im Ionicus a maiore. Die beiden Längen dieses Fusses haben dieselbe Natur und Bedeutung wie im Ionicus a minore; beide Längen zusammen bilden nur eine einzige Arsis gleich den beiden Kürzen des Tribrachys, und ihnen gegenüber machen die beiden Kürzen des Ionicus nur eine einzige Thesis aus; dies steht nach der rhythmischen Tradition der Alten fest. — Mit Rhythmen, die sich der Prosa annähern, hat der Ionicus a maiore nichts zu thun; er muss vielmehr im strengsten Sinne als errhythmisch bezeichnet werden (Quintil. 9, 4, 77; vgl. Lachmann ind. lect. Berol. hib. 1849. 50). Die Alten haben keinen zweiten Rhythmus, der so wie der Ionicus a maiore durch grosse Mannichfaltigkeit und Leichtigkeit der Formen der modernen Rhythmik nahe tritt. Die Grundform des Fusses — — ◡ ◡ entspricht einem modernen Dreivierteltakt, dessen drittes Viertel in zwei Achtel zerfällt ist; mit aufgelösten Längen ist er einem Dreivierteltakte analog, dessen erstes oder zweites Viertel je aus zwei Achteln besteht. Hält man diese Analogie fest, die durch die Nachrichten der alten Rhythmiker geboten wird, so wird man den Ionicus ebenso wenig wie jene Dreivierteltakte ein hartes Maass nennen können. Auch die Formen mit Trochäus disemos wie — — — ◡ sind völlig rhythmisch. Das Einzige, was dem modernen rhythmischen Gefühle fremd erscheinen könnte, ist die Anaklasis durch die eingemischten Ditrochäen (die Verbindung von $\frac{3}{4}$- mit $\frac{6}{8}$-Takten), aber auch hierfür bietet selbst die Rhythmik der Neueren Analogieen.

*) Die vermeintliche Härte des Ionicus a maiore wird schon durch die Nachrichten der Alten widerlegt, die nicht bloss den beiden Ionici den Charakter der Weichheit und Weichlichkeit beilegen, sondern denselben vorzugsweise am Ionicus a maiore hervorheben. Vgl. ausser den oben angeführten Stellen Demetr. elocut. 189: *σύνθεσις . . . ἐοικυῖα τοῖς κεκλασμένοις καὶ τοῖς ἀσέμνοις μέτροις, οἷα μάλιστα τὰ Σωτάδεια διὰ τὸ μαλακώτερον*; Anon. Ambros. ed. Studemund Anecd. Var. I 228. Auch der Name *Περσικὸς* scheint sich auf die Weichlichkeit zu beziehen, Choeroboscus Exeges. in Hephaest. 61, schol. Hephaest. B 135.

recht weicher und bei allem Taktwechsel lässig-behaglicher und bequemer Rhythmus, ein Maass von moderner Eleganz, das in schlüpfriger, ungenirter Laune hinfliesst und von der Anaklasis abgesehen unter allen griechischen Metren den specifisch modernen Taktverhältnissen sehr nahe steht. Der Ἰωνικὸς λόγος ist zwar eine Poesie der Lascivität, aber er kleidet sich in spielende und gefällige Formen, er predigt Lebensweisheit und kennt das Gute, aber unfähig es auszuüben gefällt er sich wohl in seiner Blasirtheit und in der Darstellung des Lasters, das er ohne sittliche Entrüstung mit lachendem Munde verspottet. Diese Art der Poesie ist immer reich an Gnomen und dies mag ein Grund sein, weswegen der Sotadeus frühzeitig im römischen Lehrgedichte Eingang fand. Der klassischen Zeit der Hellenen war schon der anakrusische Ionicus zu weich und unkräftig, um so mehr aber verschmähte sie den Ionicus a maiore; erst die Zeit des Verfalls, die fast aller σεμνότης bar war, konnte ein Maass mit Vorliebe pflegen, dessen leichtfertiger Charakter der treue Spiegel ihres eigenen war.

Die Composition der sotadeischen Gedichte ist stichisch: zwei Dipodieen sind zu einem katalektisch auslautenden Verse vereint, der sich in seiner einfachsten Form von dem Tetrameter ionicus a minore nur durch die fehlende Anakrusis unterscheidet:

◡ ◡ ´ ‒ ◡ ◡ ‒ ‒ ◡ ◡ ´ ‒ ◡ ◡ ‒ ‒ *tetram. ionicus a min.*
´ ‒ ◡ ◡ ‒ ‒ ◡ ◡ ´ ‒ ◡ ◡ ‒ ⏑̲ *tetr. ion. a mai., Sotadeus.*

Die metrischen und rhythmischen Variationen dieser einfachen Grundform sind im Wesentlichen dieselben wie die des Ionicus a minore, doch sind sie bei weitem häufiger gebraucht.

1. Auflösung und Zusammenziehung. In jedem der drei ersten Füsse kann eine der beiden Längen aufgelöst werden, beide Längen zugleich aber nur im ersten Fusse. Viel seltener geht der Ionicus durch Contraction der beiden Kürzen in den Molossus über, der nur im zweiten Fusse vorkommt, Heph. 36.

Im zweiten Fusse kann sich die Contraction zugleich mit Auflösung der ersten Länge verbinden (◡́◡ ‒ ‒); mit Auflösung der zweiten Länge verbunden lässt sie sich nur in den Nachahmungen der Römer nachweisen.

´ — ◡ ◡ reiner Ionicus.

´◡◡ — ◡ ◡ }
´ ◡◡ ◡ ◡ } Auflösung.
´◡◡ ◡◡ ◡ ◡ }

´ — — Zusammenziehung.

´◡◡ — — }
(´ ◡◡ —) } Auflösung und Zusammenziehung verbunden.

Beispiele der Auflösung nach der Fragmentensammlung bei Hermann, elem. p. 445 ff.:

1. *ἔνθ' οἱ μὲν ἐπ' ἄκραισι πυ|ραῖς νέκυες ἔκειντο.*
5. *τίνα τῶν παλαιῶν ἱστορι|ῶν θέλετ' ἐσακοῦσαι;*
13. *νόμος ἐστὶ θεός· τοῦτον ἀ|εὶ πάντοτε τίμα.*
20. *ὑγιαίνειν εὔχου τοῖς | θεοῖς, ἐφ' ὅσον ἔχεις ζῆν.*
85. *πόδα γόνυ κοτύλην, ἀστραγά|λους, ἰσχία, μηρούς.*

Viel seltener sind die rein ionischen Sotadeen:

75. *τὰν θηροφόνον λογχίδ'· ἐ|πεί μοι νόος ἄλλᾳ.*
80. *οὐδ' ὠμὰ λακιστὰ κρέα | σιτούμεθα ταύρων.*

2. Zulassung des Trochaios disemos. Wie im Ionicus a minore, so kann auch im Sotadeus an Stelle der beiden Kürzen ein Trochäus eintreten:

◡ ◡ | ´ — ◡ ◡ | ´ —
◡ ◡ | ´ — — ◡ | ´ —
| ´ — — ◡ | ´ — ◡ ◡ | .

Doch wird im Ionicus a maiore diese Freiheit auch auf die eine der beiden Längen ausgedehnt, wobei alsdann die Thesis contrahirt wird. So entstehen durch Zulassung des Trochäus drei Formen:

´ — ◡◡
a. ´◡
b. ´ —◡ —
c. ´◡◡ — —◡

18. *σοὶ τοῦτο γενέσθω φίλον | , τὸ σὲ μηδὲν ἀτακτεῖν.*

16. *παρατήρει τὰ πάντων καλὰ | , καὶ ταῦτα σὺ μιμοῦ.*

Die Substitution des Trochäus disemos erklärt sich daraus, dass die Ionici a maiore ursprünglich ein melisches Maass waren. Ebenso kann auch im päonischen Maass der Trochäus die Stelle einer Länge oder zweier Kürzen vertreten, so dass sogar der Päon mit dem Ditrochäus antistrophisch respondiren kann. Dieser Ditrochäus heisst bei den Rhythmikern *κρητικός*, sein erster Trochäus enthält drei, sein zweiter nur zwei Moren, da die Länge desselben ein *χρόνος ἄλογος* von $1\frac{1}{2}$ Moren, die Thesis

ein *βραχέος βραχύτερος* von ½ More ist. Eben dieser Trochäus disemos ist es auch, der in jenen drei Formen des Ionicus (a. b. c.) erscheint. S. unten Viertes Buch: Päonen.

3. Anaklasis. Während durch die Zulassung des Trochäus disemos der Rhythmus nicht gestört wird, bringt die Substitution des Ditrochäus an Stelle des Ionicus a maiore einen Rhythmen- oder Taktwechsel hervor. Auch diese Eigenthümlichkeit ist den beiden ionischen Geschlechtern gemeinsam, aber in den Ionici a maiore am häufigsten. In der ersten Reihe des Sotadeus kann der Ditrochäus entweder im ersten oder im zweiten oder in beiden Füssen zugleich stehen, in der zweiten Reihe kann er natürlich nur im ersten Fusse vorkommen; einschliesslich der aus reinen Ionici bestehenden Formen erscheint daher die erste Reihe in einem vierfachen, die zweite in einem zweifachen Rhythmus, durch deren Combination sich im Ganzen acht rhythmische Schemata des Sotadeus ergeben (das siebente ist nicht nachzuweisen):

	erste Reihe			zweite Reihe
1	–́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑	–́ – ⏑ ⏑ – –	2 –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑	–́ ⏑ – ⏑ – –
3	–́ ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑		4 –́ ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑	
5	–́ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑		6 –́ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	
7	–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑		8 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	

Die vier ersten dieser Formen haben in den vier Formen des Tetrameter Ionicus a minore ihre durchgängige Analogie:

Die erste Form, von welcher wir bereits oben Beispiele gegeben, besteht in der Verbindung zweier ionischer Dimeter:

–́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –

Die zweite Form entspricht der Verbindung eines ionischen Dimeter a minore und eines Anaklomenos:

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –
–́ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

4. *ἥβην τ' ἐρατὴν καὶ καλὸν | ἡλίου πρόσωπον.*
36. *αὐτὸς γὰρ ἐὼν παντογενὴς ὁ πάντα γεννῶν.*
7. *εἰς οὐχ ὁσίην τρυμαλιὴν τὸ κέντρον ὠθεῖς.*

Mit Auflösungen:

3. *Ἑλλάδος ἱερῆς καὶ μυχὸν | ἑστίης πατρῴης.*
10. *ἠλέματον, ὁκοίην ἀροτὴρ γέρων χαλᾷ βοῦς.*
17. *ῥῆσιν δ' ἀγαθὴν (σὺ) δεδομένην φύλασσε σαυτῷ.*
32. *ἂν πλούσιος ᾖς, τοῦτο | χρόνον ἄδηλος ἰσχύς.*
38. *καὶ γὰρ κατὰ γαῖαν τάγε | κακὰ πέφυκεν αἰεί.*

Mit einem Trochäus disemos:

6 σείων μελίην Πηλιάδα | δεξιὸν κατ' ὦμον.
12. μιμοῦ τὸ καλὸν καὶ μενεῖς | ἐν βροτοῖς ἄριστος.
29. ἂν μακρᾶ πτύης, φλεγματί|ῳ κρατῇ περισσῷ.
60. ἰσχυρὸς ὑπάρχει, νόσου | πεῖραν εὐλαβεῖται.
67. αὐτάρκεια γὰρ πρὸς πᾶσιν | ἡδονὴ δικαία.

Mit Auflösung und Trochäus disemos:

43. ὑπὸ τοῦ γεννήτορος κόσ μου κακῶς παθόντες.
58. δεῖ τὸν φύσει νικώμενον | ἄδικον αὐτὸν εἰπεῖν.

Die dritte Form entspricht der Verbindung eines Anaklomenos und eines ionischen Dimeter a minore:

⏑ ⏑ | —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ . —́ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —

37. οὐ κρίνει δικαίως τὰ κατ' | ἄνθρωπον ἕκαστον.
44. Σωκράτην ὁ κόσμος πεποί|ηκεν σοφὸν εἶναι.
53. τὸν φθόνον λαβεῖν δεῖ μερίδ' | ἢ μῶμον ἔχειν δεῖ.
59. πλούσιός τίς ἐστιν, τὸ μέ|γα πτῶμα φοβεῖται.

Mit Auflösung:

2. γῆς ἐπὶ ξένης, ὀρφανὰ | τείχεα προλιπόντες.
27. ἴσον ἔχουσιν αὐτῶν αἱ | ψυχαὶ τὸ μεριμνᾶν.
48. Αἰσχύλῳ γράφοντί (τι) ἐπι|πέπτωκε χελώνη.

Mit Trochaeus disemos und Auflösung 23.

Die vierte Form entspricht der Verbindung zweier Anaklomenoi:

⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

21. τῆς τύχης σκοπεῖν δεῖ τὸ μέ|γιστον ὡς ἔλαττον.
45. καὶ κακῶς ἀνεῖλεν τὸν | Σωκράτην ὁ κόσμος.
55 εὐσεβής τίς ἐστιν, πενί αν δέδωκεν αὐτῷ.

Mit Auflösung:

15. οὐ καλῶς βιοῖς, παράμενε | κεὐτυχεῖς τὰ πάντα.

Mit Trochäus disemos:

22. καὶ τὸ μὴ παρὸν μὴ θέλειν· | οὐδὲ γὰρ σόν ἐστιν.

Mit Auflösung und Trochäus disemos:

69. ἀνέχεταί τις οὗ μὴ θέλει· | διὸ φέρει γενέσθαι.

Die fünfte Form hat den Ditrochäus an zweiter Stelle:

—́ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —

28. εἰ καὶ βασιλεὺς πέφυκας, | ὡς θνητὸς ἄκουσον.

Mit Auflösung und Trochäus disemos:

11. λύπη σε μακρὰν προφεύξε|ται ἀγαθὰ φρονοῦντα.
74. καλὸν μνῆμα καὶ πέδιλα | καὶ τὰν κυνέαν καί.

Die sechste Form hat den Ditrochäus an zweiter und dritter Stelle:

‿́ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ | ‿́ ◡ — ◡ — —

9. ἐκ δενδροφόρου φάραγγος | ἐξέωσε βροντήν.
24. ἂν πλούσιος ὢν καθ' ἡμέ|ραν σκοπῇς τὸ πλεῖον
72. καλὸν τὸ πρόσωπον, ἀλλὰ | κόσμιον πεφύκει.
87. ἔσθει, νέμεται, φλέγει, κρα|τεῖ, πυροῖ, μαλάσσει.

Mit Auflösung:

8. ὁ δ' ἀποστεγάσας τὸ τρῆμα | τῆς ὄπισθε λαύρης.
40. ὅτι πάντες, ὅσοι περισσὸν | ἠθέλησεν εὑρεῖν.
68. πλειστάκις ἀδικούμενός τις | ἐν ἀδικοῦντι καιρῷ.
84. ἀφανὲς, κρύφιον, δεδυκὸς | ὑπὸ μυχοῖσι γυίων.
86. χέρας, ὠμοπλάτας, βραχίο|νας, κορωνά, καρπούς.

In der letzten Form, die aus lauter Ditrochäen besteht, ist der ionische Rhythmus völlig verlassen und der dreizeitige Trochäus an dessen Stelle getreten:

25. εἰ τοσοῦτον εἶ πενιχρὸς | , ἐς ὅσον εἶ περισσός.
52. ἀγαθὸς, εὐφυὴς, δίκαιος | , εὐτυχὴς ὃς ἂν ζῇ.
61. ἡμέρας μιᾶς ἀλυπί|α μέγ' ἐστὶ κέρδος.

Ob neben den Sotadeen noch andere Formen der Ionici a maiore ausgebildet sind, muss dahingestellt bleiben. Die metrische Theorie der Alten, welche bloss auf die äussere Silbenbeschaffenheit Rücksicht nimmt, rechnet hierher auch die anakrusischen Glykoneen, deren Rhythmus indess kein ionischer ist. Vgl. § 40. G. Hermann sieht auch in dem von Hephaest. 36 angeführten *δίμετρον ἀκατάληκτον, τὸ καλούμενον Κλεομάχειον* ionischen Rhythmus:

τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν
ἐψόφησ'; ἐγὼ πίνων.

Aber diese Verse stehen zu vereinzelt, als dass sich der Rhythmus näher bestimmen liesse.

Drittes Buch.

Die zusammengesetzten Metra des daktylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes.

(Die episynthetischen Metra.)

§ 40.

Die Metra episyntheta nach der Theorie der Alten.

Werden *κῶλα* des ersten (daktylisch-anapästischen) und zweiten (trochäisch-iambischen) *γένος μετρικόν* zu Einem Metrum vereint, so heisst dies ein *μέτρον ἐπισύνθετον*. Es kann hierbei sowohl das daktylische oder anapästische wie auch das trochäische oder iambische Kolon voranstehen, z. B.:

a. — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ | — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏓ — ⏖ — ⏖ — — | — ⏑ — ⏑ — ⏑

b. — ⏑ — ⏑ — ⏑ — | — ⏖ — ⏖ —
⏒ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — | — ⏖ — ⏖ —,

und es können nicht bloss zwei Kola (wie in den vorstehenden Beispielen) sondern auch drei und mehrere Kola zu einem Metron (oder Hypermetron d. h. System) vereint sein, z. B.:

— ⏖ — ⏖ — — | — ⏑ — ⏒ | — ⏖ — ⏖ —
⏒ — ⏑ — ⏒ | — ⏖ — ⏖ — — | — ⏑ — ⏒ — ⏑ —.

Ferner kann das Megethos jedes einzelnen Kolons ein beliebiges sein (Dipodie, Tripodie, Tetrapodie u. s. w.), immer aber müssen sich die zu einem *μέτρον ἐπισύνθετον* vereinten Kola dadurch von einander unterscheiden, dass sie nicht ein und demselben *γένος μετρικόν* (also nicht sämmtlich dem daktylisch-anapästischen oder dem trochäisch-iambischen) angehören.

Die einzelnen daktylischen, anapästischen, trochäischen und iambischen Kola der *ἐπισύνθετα* folgen in ihrer metrischen Bildung nicht durchgängig denselben Gesetzen wie die daktylischen,

anapästischen, trochäischen und iambischen *μέτρα καθαρά*. Am augenscheinlichsten ist der Unterschied in der Behandlung der anapästischen Anakrusis. Das anapästische Kolon eines episynthetischen Metrums wird nämlich als ein sogenanntes *ἀναπαιστικὸν αἰολικόν* behandelt, d. h. es kann sowohl mit der Länge wie mit der einfachen Kürze anlauten.

In den uns überkommenen metrischen Schriften der Alten ist die Lehre von den *μέτρα ἐπισύνθετα* sehr fragmentarisch behandelt. Das Encheiridion Hephästions erwähnt ihrer nur sieben (p. 47—52), die wir hier nach der von ihm angegebenen Eintheilung in Kola aufführen. Es sind fünf dikolische:

α′ ⏓ — ⏖ — ⏖ — ⏓ | — ⏑ — ⏑ — ⏒
Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, | χρῆμά τοι γελοῖον.

β′ — ⏖ — ⏔ — ⏖ — ⏖ | — ⏑ — ⏑ — ⏒
Οὐκ ἔθ᾽ ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, | κάρφεται γὰρ ἤδη.

γ′ — ⏖ — ⏖ — | ⏒ — ⏑ — ⏒ — ⏑ —
Ἀλλά μ᾽ ὁ λυσιμελὴς, | ὦ ᾽ταῖρε, δάμναται πόθος.

δ′ — ⏖ — ⏖ — | ⏒ — ⏑ — ⏒, genannt *ἐγκωμιολογικόν*,
Ἦ ῥ᾽ ἔτι Δινομένῃ | τῷ Τυρρακήῳ.

ε′ ⏒ — ⏑ — ⏒ | — ⏖ — ⏖ —, genannt *ἰαμβέλεγος*,
Πρῶτον μὲν εὔβου|λον Θέμιν οὐρανίαν

und zwei trikolische:

ϛ′ — ⏖ — ⏖ — | ⏓ — ⏑ — ⏓ | — ⏖ — ⏖ —, genannt *Πλατωνικόν*,
Χαῖρε παλαιογόνων | ἀνδρῶν θεατῶν | ξύλλογε παντοσόφων

ζ′ ⏒ — ⏑ — ⏒ | — ⏖ — ⏖ — | ⏒ — ⏑ — ⏒, genannt *Πινδαρικόν*,
Ὅς καὶ τυπεὶς ἀ|γνῷ πελέκει τέκετο | ξανθὰν Ἀθάναν.

Eine Definition des *μέτρον ἐπισύνθετον* gibt das Hephästioneische Encheiridion nicht und gebraucht überhaupt diesen Terminus technicus nur bei dem unter δ′ angeführten Verse. Wir würden nicht einmal wissen, dass alle sieben Verse zu den *ἐπισύνθετα* gehörten, wenn uns nicht die Scholien zu Hülfe kämen. Der Ausdruck „*ἐπισύνθετον*“ ist zunächst in dem Schol. A p. 206 folgendermaassen erklärt:

> *Ἐπισύνθετον δὲ τὸ ἐκ διαφόρων ποδῶν συγκείμενον ἀσυμφώνων ἀλλήλοις κατὰ τὴν ποσότητα δισυλλάβων καὶ τρισυλλάβων.*

Hiernach sind die Takte, aus welchen das episynthetische Metrum besteht, der Grösse nach verschieden: die einen gehören in die Klasse der zweisilbigen (Trochäen oder Iamben), die anderen in die der dreisilbigen (Daktylen oder Anapästen). Es fehlt hier aber die Angabe, dass sowohl die zweisilbigen wie auch die

dreisilbigen ein einheitliches Kolon bilden und dass nicht zwei- und dreisilbige mit einander in einem und demselben Kolon gemischt sind. Das Letztere geht aus den Hephästioneischen Beispielen und aus der zweiten Scholienstelle p. 201—202 hervor, in welcher die *μέτρα ἐπισύνθετα* von den *μονοειδῆ* (*καθαρά*), *ὁμοιοειδῆ* (*μικτὰ κατὰ συμπάθειαν*) und den *ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης* und *τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* unterschieden und die einzelnen Klassen der *ἐπισύνθετα* auf 24 bestimmt werden.

Das Schol. p. 206, welches von den zwei- und dreisilbigen Takten redet, setzt die gewöhnliche Eintheilung der *πόδες* in *δισύλλαβοι*, *τρισύλλαβοι* etc. voraus. Das Schol. p. 201—202 constituirt aus dem sechszeitigen Ionicus, Choriambus und Antispast und dem dreizeitigen Trochäus und Iambus eine einheitliche Kategorie von *πόδες ἑξάσημοι*, indem für den Trochäus und Iambus eine dipodische Messung (als Ditrochäus und Diiambus) vorausgesetzt wird. Da die in diesem Scholion überlieferte Classification der *μέτρα* „*ἐπιπλεκόμενα*“ die Päonen ausschliesst, so nimmt sie als Grundelemente nur Metra aus *τετράσημοι πόδες* (Dactylica und Anapästica) und aus *ἑξάσημοι πόδες* (Trochaica, Iambica, Ionica a minore und a maiore, Choriambica und Antispastica) an. W i r d e i n *μέτρον ἀπὸ τετρασήμων* m i t e i n e m *μέτρον ἀπὸ ἑξασήμων* (sc. *ποδῶν*) d e r g e s t a l t v e r b u n d e n, d a s s b e i d e z u s a m m e n e i n e i n h e i t l i c h e s *μέτρον* b i l d e n, s o h e i s s t d i e s e i n *μέτρον ἐπισύνθετον*. Es ist selbstverständlich, dass die heterogenen Elemente als Bestandtheile eines *μέτρον ἐπισύνθετον* nicht mehr selbständige *μέτρα*, sondern blosse *κῶλα* sind. Wir können also im Sinne des Scholiasten sagen: das *μέτρον ἐπισύνθετον* besteht aus der Vereinigung eines *κῶλον ἀπὸ τετρασήμων* mit einem *κῶλον ἀπὸ ἑξασήμων*. Um die vom Scholiasten angeführte Classification der *μέτρα ἐπισύνθετα* in 24 *εἴδη* zu überschauen, ist zunächst festzuhalten, dass die *κῶλα ἀπὸ ἑξασήμων* entweder trochäische und iambische oder ionische, choriambische und antispastische sind; im Sinne des Hephästion sind nur die letzteren *κῶλα ἀπὸ ἑξασήμων*, die beiden ersteren dagegen *κῶλα ἀπὸ τρισήμων*. Das *ἐπισύνθετον* ist mithin ein Metron, in welchem ein *κῶλον ἀπὸ τετρασήμων* mit einem *κῶλον ἐκ τρισήμων* oder mit einem *κῶλον ἐξ ἑξασήμων* verbunden ist. Hiernach zerfallen die auf der Tabelle namentlich aufgeführten 24 *ἐπισύνθετα* in zwei Hauptkategorieen:

A. *Ἐπισύνθετα* aus einem *κῶλον ἀπὸ τετρασήμων* und einem *κῶλον ἀπὸ τρισήμων*.

Es gibt zwei Arten von tetrasemischen Kola, nämlich daktylische und anapästische, und zwei Arten von trisemischen, nämlich trochäische und iambische. Sowohl das daktylische wie das anapästische kann mit dem trochäischen wie mit dem iambischen zu einem *ἐπισύνθετον* vereint werden, und somit haben wir zunächst vier Arten von *ἐπισύνθετα*. Es kann aber nicht bloss das daktylische und anapästische, sondern auch das trochäische und iambische in dieser Verbindung voranstehen (vgl. „*ἐναλλάξ*“ schol. p. 202, 3), und dadurch vermehren sich die vier zu acht Klassen. Einer jeden fügen wir die bei Hephästion vorkommenden Beispiele hinzu (mit den S. 366 gebrauchten Zahlzeichen *α'*, *β'*, *γ'* u. s. w.). Für die Klasse 2, 4 und 8 fehlt es an einem Hephästioneischen Beispiele.

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ, ἢ ἐναλλάξ

1. — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ | — ⏑ — ⏑ — ⏒ (*β'*) 2. — ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏒ | — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ, ἢ ἐναλλάξ

3. ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — | — ⏑ — ⏑ — ⏒ (*α'*) 4. — ⏑ — ⏒ — ⏑ — | ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

5. — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏒ — ⏑ — ⏒ — ⏑ — (*γ'*) 6. ⏒ — ⏑ — ⏒ | — ⏑⏑ — ⏑⏑ — (*ε'*)
— ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏒ — ⏑ — ⏒ (*δ'*)

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

7. ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏑ — ⏒ (*α'*) 8. ⏒ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Das von Hephästion unter *α'* angeführte Metrum gestattet nach seiner Angabe sowohl die Auffassung 3 wie die Auffassung 7, d. h. es lässt sich sowohl als ein anapästisch-trochäisches wie auch als ein anapästisch-iambisches Metrum auffassen. Analog verhält es sich mit dem unter 2 und 4 und ebenso mit dem unter 6 und 8 aufgeführten Metrum. Ob beide Auffassungen vom rhythmischen Standpunkte gerechtfertigt sind, ist uns hier, wo wir es nur mit der Theorie der Metriker zu thun haben, gleichgültig.

Man kann die Frage nicht abweisen, ob nicht auch die von den alten Metrikern sogenannten *λογαοιδικὰ δακτυλικὰ* und die *λογαοιδικὰ ἀναπαιστικὰ* unter diese Kategorie der *μέτρα ἐπισύνθετα* fallen müssen? Sie lässt sich nur mit Nein beantworten. In einem *λογαοιδικὸν* sind Daktylen und Trochäen oder Anapäste und Iamben zu einer einheitlichen Reihe verbunden, z. B.:

zu einer Tetrapodie — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑
zu einer Pentapodie — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑;

dagegen ist das analog gebildete Episyntheton

— ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏑ — ⏑ — ⏑

ein dikolisches, d. h. die Daktylen bilden das erste, die Trochäen das zweite Kolon des Verses. Andere Unterschiede in der metrischen Bildung können zunächst unberücksichtigt bleiben.

B. *Ἐπισύνθετα* aus einem *κῶλον ἀπὸ τετρασήμων* und einem *κῶλον ἀφ' ἑξασήμων*.

Wie in der vorausgehenden Kategorie sowohl das *δακτυλικὸν* wie das *ἀναπαιστικὸν* je mit einem *τροχαϊκὸν* und *ἰαμβικὸν* verbunden ist und umgekehrt, so soll nun ferner nach der Forderung des Scholiasten, welcher 24 Arten von *ἐπισύνθετα* statuirt, sowohl das *δακτυλικὸν* wie das *ἀναπαιστικὸν* je mit einem *χοριαμβικόν*, *ἀντισπαστικόν*, *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* und *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* verbunden werden und umgekehrt. Was wir unter einem *χοριαμβικὸν* und *ἀντισπαστικὸν* zu verstehen haben, ist oben gezeigt: es ist ein *κῶλον μικτόν*, in welchem Ein Daktylus mit mehreren Trochäen vereint ist. Auch bei dem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* haben wir an ein *ἰωνικὸν* oder *ἐπιωνικὸν μικτόν* zu denken, d. h. an ein Kolon, in welchem Ein Anapäst mit mehreren Iamben gemischt ist, nicht an ein *ἰωνικὸν καθαρόν*, denn die Verbindung von wirklichen ionischen Takten mit Daktylen oder Anapästen kann nicht vorkommen.

Es ist nothwendig, auch die hierher gehörenden Arten der *ἐπισύνθετα* je durch ein Beispiel zu erläutern:

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

9. — ⏖ — ⏖ — | — ⏖ — ⏑ — ⏑ 10. — ⏖ — ⏑ — ⏑ — | — ⏖ — ⏖ —

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

11. ⏓ — ⏖ — ⏖ — | — ⏖ — ⏑ — ⏑ 12. — ⏖ — ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏖ — ⏖ —

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

13. — ⏖ — ⏖ — | — ⏑ — ⏖ — ⏑ 14. — ⏑ — ⏖ — ⏑ — | — ⏖ — ⏖ —

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

15. ⏓ — ⏖ — ⏖ — | — ⏑ — ⏖ — ⏑ 16. — ⏑ — ⏖ — ⏑ — | ⏓ — ⏖ — ⏖ —

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

17. — ⏖ — ⏖ — | ⏓ — ⏖ — ⏑ — 18. ⏑ — ⏖ — ⏑ — | — ⏖ — ⏖ —

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

19. ⏓ — ⏖ — ⏖ — | ⏓ — ⏖ — ⏑ — 20. ⏓ — ⏖ — ⏑ — | ⏓ — ⏖ — ⏖ —

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἐπιωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος, ἢ ἐναλλάξ

21. — ⏖ — ⏖ — | ⏒ — ⏑ — ⏖ — 22. ⏒ — ⏑ — ⏖ — | — ⏖ — ⏖ —

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἐπιωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος, ἢ ἐναλλάξ

23. ⏓ — ⏖ — ⏖ — ⏒ — ⏑ — ⏖ — 24. ⏒ — ⏑ — ⏖ — | ⏑ — ⏖ — ⏖ —

Hiermit sind die 24 Arten der *μέτρα ἐπισύνθετα*, von denen der Scholiast spricht, abgeschlossen. Die acht ersten bestehen in der Verbindung einer daktylischen oder anapästischen mit einer trochäischen oder iambischen Reihe; die sechszehn letzten in der Verbindung einer daktylischen oder anapästischen mit einer logaödischen Reihe. Doch sind hier diejenigen logaödischen Reihen ausgeschlossen, welche mehr als einen Daktylus oder Anapäst enthalten, die daktylischen oder anapästischen Logaöden im engeren Sinne, und doch sind dies gerade die häufigsten, die mit einem *δακτυλικὸν* oder *ἀναπαιστικὸν καθαρόν* zu einem einheitlichen Verse verbunden werden. Die nach dem Scholiasten hierher zu ziehenden Verbindungen (9 bis 24) sind so selten, dass sich nur die wenigsten von ihnen durch Beispiele aus den Lyrikern und Dramatikern belegen lassen. Es scheint, als ob der Metriker, dem unser Scholiast folgt, für die Berechnung der 24 *ἐπισύνθετα* lediglich eine bloss abstracte Theorie zu Grunde gelegt hat, ohne die Praxis der Metropöie zu Rathe zu ziehen (jedes der acht Metra sollte mit jedem der acht Metra verbunden werden). Das zuerst von uns vorgeführte Scholion über die *ἐπισύνθετα* folgt einer anderen metrischen Quelle, zufolge welcher die *ἐπισύνθετα* bloss in der Verbindung eines *κῶλον ἐκ δισυλλάβων* (Trochäen und Iamben) mit einem *κῶλον ἐκ τρισυλλάβων* (Daktylen und Anapästen) bestehen; die *ἐπισύνθετα* der Kategorie B (Nr. 9—16) werden hier nicht anerkannt. Ebenso gehören auch die *ἐπισύνθετα* Hephästions bloss der Kategorie A an.

Wir werden uns daher mit der einen der beiden Scholienstellen und mit Hephästion selber auf die ausserordentlich häufigen daktylo-trochäischen Episyntheta, wie wir sie kurz nennen können, zu beschränken haben; die in der anderen Scholienstelle ebenfalls zu den Episyntheta gerechneten Verse mit einer logaödischen Reihe haben, soweit sie überhaupt zur praktischen Anwendung kommen, mit den daktylo-trochäischen Episyntheta Nichts gemein und müssen aus der jetzt zu behandelnden Theorie der episynthetischen Strophen ausgeschlossen werden.

Die daktylo-trochäischen *ἐπισύνθετα* stehen in der Mitte zwischen den daktylischen, anapästischen, trochäischen und iambischen *καθαρὰ* und den daktylo-trochäischen *μικτά* (den Logaöden im weiteren Sinne); mit den letzteren haben sie die Verbindung der Taktformen der beiden ersten *γένη μετρικά*, mit jenen die Gleichförmigkeit der *πόδες* innerhalb eines und desselben Kolons

gemeinsam. Gleich den *μέτρα καθαρὰ* lassen sich die *ἐπισύνθετα* in zwei durch die Anakrusis bedingte *εἴδη ἀντιθετικὰ* scheiden. Das erste *εἶδος* (mit anlautender Arsis) bilden die daktylisch-trochäischen und die trochäisch-daktylischen, das zweite *εἶδος* (mit anlautender Thesis oder Anakrusis) die anapästisch-iambischen und iambisch-anapästischen Episyntheta, z. B.

1.	2.
— ⏖ — ⏖ — ⏓ | — ⏑ — ⏒	⏓ — ⏖ — ⏖ — | ⏓ — ⏑ —
— ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏒ | — ⏖ — ⏖ —	⏒ — ⏑ — ⏒ — ⏑ — | ⏒ — ⏖ — ⏖ —

Aber die Praxis der Strophenbildung hat diesen Unterschied nicht festgehalten, sondern lässt willkürlich mit der Arsis oder Thesis anlautende Episyntheta auf einander folgen, jedoch so, dass die mit der Thesis anlautenden vorwalten. Es ist schon bemerkt worden, dass die Anakrusis sowohl eine Länge wie eine Kürze sein kann; nur sehr selten kommt die Doppelkürze (als Anlaut eines anapästisch beginnenden Verses) vor. Nur selten wird ein und dasselbe *μέτρον ἐπισύνθετον* stichisch oder in isometrischer Strophenbildung wiederholt, fast überall folgen verschiedene Episyntheta in einer Strophe auf einander. Den episynthetischen Metren können Metra aus Reihen desselben *γένος* (bloss aus daktylischen oder bloss aus trochäischen Kola) untermischt werden, ohne dass dadurch die metrische Einheit der episynthetischen Strophe aufgehoben wird, denn die Kola eines solchen *μέτρον καθαρὸν* folgen stets denselben metrischen Bildungsgesetzen wie die Kola der in derselben Strophe vorkommenden *μέτρα ἐπισύνθετα*. Es ist nämlich einerlei, ob die Episynthesis daktylischer und trochäischer oder anapästischer und iambischer Reihen innerhalb eines und desselben Verses vollzogen wird, oder ob sie erst in der Aufeinanderfolge der zu einer Strophe verbundenen Verse zur Erscheinung kommt. Die Zulassung logaödischer Reihen und Metren ist für die episynthetische Strophe so gut wie ausgeschlossen.

Zum Schlusse muss noch auf eine Eigenthümlichkeit des Hephästioneischen Systemes in Beziehung auf die Classification der episynthetischen Verse hingewiesen werden.

Die *μέτρα καθαρὰ* oder *μονοειδῆ* nämlich und insbesondere die *μέτρα καθαρὰ* des ersten und zweiten *γένος μετρικὸν* sind nach Hephästion in Uebereinstimmung mit der sonst uns zugekommenen metrischen Tradition in dem Falle a s y n a r t e t i s c h e Metra zu nennen, wenn im Inlaute des Verses Synkope d. h.

Unterdrückung der Thesis und Ersatz durch *τονή* stattfindet. Im anderen Falle sind sie synartetisch. Auch die daktylo-trochäischen *μέτρα μικτὰ* werden nur dann asynartetisch genannt, wenn nach der Auffassung der Metriker im Inlaute des Verses Synkope eingetreten ist. Die daktylo-trochäischen *μέτρα ἐπισύνθετα* werden sowohl von Hephästion wie auch von seinen Scholiasten durchweg als asynartetische Verse bezeichnet, gleichviel ob sie das anlautende Kolon als katalektisch bezw. hyperkatalektisch oder als akatalektisch ansehen. Geht man näher auf diese Frage ein, so sieht man allerdings, dass Hephästion eine grosse Vorliebe dafür hat, den episynthetischen Vers in der Weise abzutheilen, dass das erste Kolon katalektisch (oder brachykatalektisch) wird. Nicht nur das erste Kolon in dem Episyntheton *γ'*

— ◡◡ — ◡◡ — ◡̄ — ◡ — ◡̄ — ◡ — .

ist nach ihm ein katalektisches *τρίμετρον δακτυλικόν*, wie dies denn auch in der That der Fall ist, sondern auch die Episyntheta *α' δ' ε' ς' ζ'* (S. 366) haben nach ihm als inlautendes Kolon sämmtlich ein katalektisches *ἀναπαιστικόν, δακτυλικόν, ἰαμβικόν*, wie die auf S. 328 angegebene, genau nach Hephästions Angaben gemachte Verseintheilung ergibt. Und doch hätte nichts im Wege gestanden, dass er das erste Kolon jedesmal als akatalektisch angesehen hätte; es hätte dies fast überall den rhythmischen Verhältnissen genauer entsprochen. Denn warum will man mit Hephästion z. B. den Vers

Χαῖρε παλαιογόνων ἀνδρῶν θεατῶν ξύλλογε παντοσόφων

den Verscäsuren folgend folgendermaassen abtheilen

— ◡◡ — ◡◡ — | — — ◡ — — | — ◡◡ — ◡◡ —

und nicht vielmehr dem rhythmischen Megethos der Reihen entsprechend

— ◡◡ — ◡◡ — — | — ◡ — — | — ◡◡ — ◡◡ — ?

Wenn man die episynthetischen Verse in dieser Hephästioneischen Weise abtheilt, dann werden sie freilich fast durchgängig mit einem katalektischen Kolon beginnen und mithin zu den *μέτρα ἀσυνάρτητα* zu rechnen sein. Aber Ein Vers wenigstens kommt unter den von Hephästion aufgeführten *ἐπισύνθετα* vor, in welchem er selber das erste Kolon als ein akatalektisches gelten lassen muss, nämlich der Vers *α'*

οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, | κάρφεται γὰρ ἤδη

— ◡◡ — ◡̄◡̄ — ◡◡ — ◡◡ | — ◡ — ◡ — —

Hier schliessen sich unmittelbar und ohne inlautende Katalexis den Daktylen die Trochäen an, nicht minder wie in dem daktylisch-logaödischen

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν | ἐμβλέποισα
— ⏖ — ⏖ — ⏖ | — ⏑ — ⏑,

und würden daher ebenso wenig wie dieser ein Asynartet sein können, denn dass die schliessende Kürze des vierten Daktylus eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* ist, ist nur Eigenthümlichkeit des Archilocheischen Standpunktes und hat nach Hephästion mit dem Begriffe des *ἀσυνάρτητον* ganz und gar nichts zu thun*). Nichtsdestoweniger setzt Hephästion ihn mit den übrigen, welche er mit katalektischem Kolon anlauten lässt, in die Kategorie der *ἀσυνάρτητα.*

Haben wir nicht Grund anzunehmen, dass bei diesem einzigen Verse sich in die Theorie der *μέτρα ἀσύναρτητα* bei Hephästion ein Missverständniss eingeschlichen hat? Sie ist ja nicht von ihm aufgebracht, sondern wahrscheinlich schon Jahrhunderte vor ihm aufgekommen, gerade wie die Theorie der bald dipodischen, bald monopodischen Messung. Sehen wir nicht, dass er auch für diese bald dipodische, bald monopodische Messung das richtige Verständniss verloren hat, wenn er die Daktylen stets monopodisch, die Anapäste stets dipodisch abtheilt? Sind nicht auch die Daktylen bisweilen dipodisch, nicht auch die Anapäste bisweilen monopodisch zu messen, wovon Aristides Quintil. ein noch ganz richtiges Bewusstsein hat? Was für das daktylische Metrum bloss das Gewöhnliche, aber keineswegs das Ausschliessliche war, hat Hephästion als etwas für dies Metrum allgemein Gültiges angesehen. Ebenso, müssen wir sagen, hat er es auch mit den *μέτρα ἐπισύνθετα* gemacht. Die meisten episynthetischen Metra gehören in die Klasse der Asynarteta; Hephästion oder ein Vorgänger desselben hat den Namen Asynarteta auf alle Episyntheta übertragen. Wir werden hierin dem Hephästion schwerlich Unrecht thun, sind aber dann auch gezwungen, den Satz festzuhalten, dass die meisten Episyntheta nicht ohne Grund asynartetische Metra genannt wurden.

---

*) Die Neueren seit Bentley weichen hier freilich von Hephästion ab, aber mit diesen vermeintlichen Asynarteten der Neueren hat das antike *μέτρον ἀσυνάρτητον* nur den Namen gemein. S. die ausführliche Auseinandersetzung über die Bedeutung der *μέτρα ἀσυνάρτητα* (und metra conexa) in Allg. Theorie der Metr.[3] § 33—47.

§ 41.
Die episynthetischen und gemischten Daktylo-Trochäen im Allgemeinen.

Obwohl in der Volkspoesie der religiösen Culte das daktylische und iambische Rhythmengeschlecht seit vorhistorischer Zeit nebeneinander bestanden, sehen wir doch in der poetischen Litteratur zunächst nur das daktylische Rhythmengeschlecht auftreten, erst später gesellt sich das iambische hinzu. Jenes, durch Gleichmässigkeit und Ruhe charakterisirt und hauptsächlich dem Apollocultus entstammend, gelangte am frühesten als Maass der hieratischen Poesie und des Epos zur Blüthe; dieses gehörte in seinem raschen und feurigen Gange den frohen volksthümlichen Weisen des dionysisch-demetreischen Cultus an und erlangte erst durch Archilochus eine dem daktylischen Rhythmus gleichberechtigte Stellung; seit dieser Zeit aber begann es mehr und mehr sich in die höheren Gattungen der Poesie einzuleben und die daktylischen Rhythmen aus ihrem Principate zu verdrängen, nicht bloss deshalb, weil der iambische Rhythmus ein mehr individuelles Gepränge trägt, wie es den später erblühenden Gattungen der Poesie entspricht, sondern vor allem auch aus dem Grunde, weil er der eigentlich orchestische Rhythmus ist, die Orchestik aber in der höheren Lyrik und dem Drama von grosser Bedeutung ist.

Gleich mit dem Erscheinen des iambischen Rhythmengeschlechtes bei Archilochus sehen wir ein neues metrisches Princip auftreten, indem nämlich die Daktylen und Anapäste in den iambischen Rhythmus herübergenommen und ihm dienstbar gemacht werden. So entsteht eine Vereinigung der früher in der Litteratur scharf gesonderten Metra, die aber nicht ein neues metabolisches Rhythmengeschlecht, sondern nur eine neue Form des iambischen Rhythmus herbeiführt, da die hinzugefügten daktylischen und anapästischen Elemente aus der vierzeitigen in die dreizeitige Messung übergehen.

Der Vermittelungs- und Ausgangspunkt zu dieser neuen Form liegt also darin, dass die Daktylen und Anapäste den trochäischen und iambischen Füssen an Zeitdauer gleichgestellt werden. Der formschaffende Kunstsinn emancipirt sich von dem unbedingten Anschliessen an den sprachlichen Stoff, der nur zweizeitige und einzeitige Silben kannte, er modificirt die sprachliche Prosodie nach dem Rhythmus und gewinnt dadurch dreizeitige Daktylen

und Anapäste, die mit Trochäen und Iamben ohne rhythmischen Wechsel verbunden werden können. Dieses Princip der Zusammensetzung beruht auf demselben Streben nach Mannichfaltigkeit und Reichthum der Formen, aus dem die Einmischung alloiometrischer Reihen in einfache Strophen hervorgegangen ist, aber ist hiervon genau zu scheiden; jene Einmischung ist etwas Secundäres und hauptsächlich nur auf den Anfang oder das Ende der Strophe beschränkt, in den Daktylo-Trochäen dagegen stehen die beiden heterogenen Elemente einander coordinirt, denn gerade die Zusammensetzung bildet das Wesen und den charakteristischen Typus der Strophe.

Die beiden Arten der Zusammensetzung.

Wir haben in der Zusammensetzung der beiden metrischen Geschlechter zwei Stufen zu unterscheiden:

I. Daktylische und trochäische, anapästische und iambische Reihen werden in demselben Verse und derselben Strophe vereinigt, z. B. in den sogenannten dorischen Strophen: jede einzelne Reihe gehört einem einfachen, nicht zusammengesetzten Metrum an, die Zusammensetzung besteht nur in der Verschiedenheit der einfachen Reihen unter sich. Die aus dieser Vereinigung entstehenden Verse und Strophen bezeichnen wir als episynthetische Daktylo-Trochäen oder als Daktylo-Trochäen schlechthin.

II. Daktylische und trochäische, anapästische und iambische Füsse werden in derselben Reihe mit einander vereinigt. Es entstehen dadurch gemischte Reihen, während auf der ersten Stufe die einzelne Reihe eine einfache war. Das Grundprincip für beide Stufen ist die Zusammensetzung heterogener Metra, aber dort zeigt sich die Zusammensetzung nur in der Vereinigung alloiometrischer Reihen, hier in der Vereinigung alloiometrischer Füsse, die zu einem untrennbaren Ganzen verbunden und einem gemeinsamen rhythmischen Hauptaccent unterworfen werden; dort werden mittels der vorhandenen Reihen neue Verse und Strophen, hier aber werden auch neue Reihen gebildet. Die so entstehenden Reihen heissen bei den Alten *μέτρα μικτά*, wir bezeichnen demgemäss das Metrum dieser zweiten Stufe als gemischte Daktylo-Trochäen oder Logaöden.

Die erste Stufe ist in der Litteratur die frühere, sie ist gewissermaassen die mechanische Erscheinung des neuen Principes;

die zweite Stufe ist in der Litteratur die spätere, die organische Vollendung*). In Uebereinstimmung hiermit sehen wir die episynthetischen Daktylo-Trochäen schon bei Archilochus, die gemischten Daktylo-Trochäen dagegen erst bei Alkman und den Lesbiern auftreten.

Wir sahen oben, dass die Daktylen und Anapäste vorwiegend dem hesychastischen, die Iamben und Trochäen dem systaltischen und tragischen Tropos angehören; die Daktylo-Trochäen dagegen, wie sie als die Vereinigung beider metrischen Klassen anzusehen sind, haben in alle drei Tropoi Eingang gefunden. Je nach diesen Tropoi scheiden sich sowohl die episynthetischen wie die gemischten Daktylo-Trochäen in drei verschiedene Stilarten, die sich mit ebenso markirter Physiognomie herausgebildet haben wie die verschiedenen Gattungen der trochäischen und iambischen Metra.

I. In den episynthetischen Daktylo-Trochäen sind zu unterscheiden 1. die Formen des systaltischen Tropos, die frühesten Bildungen dieser Art, in der subjectiven Lyrik des Archilochus und hieraus übertragen bei den Epigrammatikern und Komikern sowie bei Hyporchematikern. 2. Die Formen des hesychastischen Tropos sind metrisch durch irrationale Länge in der trochäischen und iambischen Dipodie und durch den spondeischen Auslaut der daktylischen Elemente charakterisirt (Daktylo-Epitriten, sogenannte dorische Strophen, hesychastische Episyntheta), hauptsächlich von der chorischen Lyrik gebraucht, in das Drama nur durch Entlehnung übergegangen. Wir behalten den von uns zuerst gebrauchten Namen daktylo-epitritische Strophen bei, da mit demselben die Elemente dieser Strophen am kürzesten und klarsten bezeichnet werden, der Name dorische Strophen aber nicht das Metrum, um das es sich für uns handelt, sondern die musikalische Harmonie bezeichnet. 3. Die Formen des tragischen Tropos, eine späte Bildung, deren ausgedehnter Gebrauch nicht über Euripides hinaufreicht; in ihnen sind die den iambischen und trochäischen Strophen der Tragiker eigenthümlichen (synkopirten) Reihen mit daktylischen und anapästischen gemischt. Diese drei Stilarten sind einerseits durch die

*) Wir betonen „in der Litteratur“, denn die Logaöden gehen auf eine Entwickelungsstufe der griechischen Metrik zurück, in welcher das daktylische und iambische Rhythmengeschlecht noch nicht scharf geschieden waren. S. unten § 48.

metrische Bildung und Verbindung der Reihen, den Umfang der Strophen und poetischen Inhalt, andererseits durch die Verschiedenheit des Tempos streng auseinander gehalten; die erste Stilart hat ein bewegtes und rasches, die zweite ein ruhiges Tempo voll Seelenfrieden und Feierlichkeit, in der dritten wiegt das Pathos vor, welches von den beiden übrigen gleichweit entfernt ist.

II. Die gemischten Daktylo-Trochäen (d. h. die logaödischen Metra) unterscheiden sich ebenfalls nach den drei Tropoi, doch sind diese Unterschiede weniger durch stark hervortretende metrische Eigenthümlichkeiten der Reihen, als durch Ausdehnung und Composition der Strophe ausgeprägt. 1. Der systaltische Tropos wird durch Alkman, die Lesbier und Anakreon sowie durch die Komödie vertreten; eigenthümlich ist ihm eine einfache Strophenbildung. 2. Der hesychastische Tropos entwickelt die kunstreichsten und vollendetsten Formen (die sogenannten äolischen Strophen der chorischen Lyrik) und gestattet der Einmischung einfacher daktylischer, trochäischer und iambischer Reihen einen weiten Spielraum. 3. Die gemischten Daktylo-Trochäen des tragischen Tropos gehören fast durchgängig den Chorliedern an; hier überwiegen sie namentlich in der späteren Tragödie über alle übrigen Metra, verlieren aber an kunstreichem Bau und an scharf ausgeprägtem ethischen Charakter. Ueberhaupt war in der klassischen griechischen Lyrik den gemischten Daktylo-Trochäen das weiteste Feld bestimmt, sie werden zuletzt ein universelles Metrum und überragen die episynthetischen Daktylo-Trochäen und die Strophen aus einfachen Metren bei weitem an Häufigkeit des Gebrauches; sie dienen zum Ausdruck der mannichfachsten Stimmungen und annulliren allmälich besonders bei Euripides die sonst so scharf begrenzten Unterschiede des Ethos in den Rhythmen. Im Allgemeinen sind die episynthetischen Daktylo-Trochäen ernster und feierlicher, jedoch in diesem Charakter durch den Tropos mannichfach modificirt, die gemischten Daktylo-Trochäen beweglicher, glatter und geschmeidiger und gerade durch ihre moderne Eleganz als ein conventionelles Universal-Metrum, in welchem man durch rhythmische Modificationen alle möglichen Stimmungen ausdrücken kann, für einen ausgedehnten Gebrauch geeignet und bevorzugt. In beiden Formen liegt jedoch der iambische Takt als einheitlicher Rhythmus zu Grunde und beide sind recht eigentlich das Organ der höheren Lyrik und Orchestik.

Erster Abschnitt.

Daktylo-Trochäen.

(Episynthetische Daktylo-Trochäen.)

A. Systaltischer Tropos.

§ 42.

Archilocheische Daktylo-Trochäen und daktylo-ithyphallische Strophen.

Die hervorragende Bedeutung, welche Archilochus für die Metrik durch Einführung des trochäischen und iambischen Rhythmus in die litterarische Poesie hat, wird noch dadurch erhöht, dass er es ist, der die Metra der beiden Rhythmengeschlechter vereinigte und hierdurch ein Princip zur Geltung brachte, welches in der Folgezeit der griechischen Poesie einen grossen Reichthum freigebildeter Formen verschaffen sollte*). Die metrischen Elemente, deren sich Archilochus hierbei bediente, sind der daktylische Hexameter, die katalektische daktylische Tripodie (das Penthemimeres), die daktylische Tetrapodie mit spondeischem oder daktylischem Ausgange, der Parömiacus, der akatalektische und katalektische iambische Trimeter, der iambische Dimeter und der Ithyphallicus. Ungeachtet der Mannichfaltigkeit dieser Elemente verbindet doch Archilochus immer nur zwei oder drei zu einem Ganzen, meist zu einer epodischen Strophe. Dabei gilt als Grundgesetz, dass jedes Element einen selbständigen Vers bildet, d. h. nicht bloss durch Cäsur, sondern auch durch eine Verspause (häufigen Hiatus und Ancipität der Schlusssilbe) von dem folgenden Elemente gesondert ist, wenn auch die Theorie der alten Metriker oft zwei Reihen als einen einheitlichen Vers ansieht**). Es sind dies nächst den stichischen Strophen und dem

*) Plut. mus. 28: *Ἀρχίλοχος προσεξεῦρε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν.* Hephaest. 47: *πρῶτος δὲ καὶ τούτοις* (sc. *τοῖς ἀσυναρτήτοις*) *Ἀρχίλοχος κέχρηται.* Dabei versteht Hephaestion unter Asynarteten Zusammensetzungen verschiedener Metra (anapästischer und trochäischer Kola), nicht aber Verse, welche in der Commissur der Kola die Syllaba anceps und den Hiatus zulassen, auf die G. Hermann den Begriff der Asynarteten beschränkt.

**) Streng genommen gibt es daher bei Archilochus noch keine episynthetischen Verse, sondern nur episynthetische Strophen; die Kola ver-

elegischen Distichon die einfachsten und ältesten Strophen, die gewiss den volksthümlichen Weisen der strophischen Composition noch sehr nahe standen, wie namentlich der Mangel an *συνάφεια* beweist. Nur Hexameter sind hier wirkliche Verse, die übrigen Metren sind nur Reihen. Den Hexameter fand Archilochus schon in der litterarischen Poesie entwickelt vor und gebraucht ihn neben dem Trimeter vorwiegend als die Hauptform seiner Strophen an der ersten Stelle, worauf er eine oder zwei kürzere Reihen nachfolgen lässt. Während die daktylischen Strophen des Archilochus einen vorwiegend ruhigen oder elegischen Ton haben (vgl. § 4), schliessen sich die Daktylo-Trochäen im Inhalt und Ethos an die iambischen und trochäischen Metra an, denen sie im Rhythmus gleichstehen. Freilich ist Taktwechsel nicht ausgeschlossen. Ihre Stimmung ist bald bewegt und leidenschaftlich, bald scherzend und spielend, die Fragmente zeigen eine vorwiegende Richtung auf Erotik, skoptische und lascive Laune; auch zu demetreischen Cultusliedern scheinen die Daktylo-Trochäen wie die Iamben und Trochäen gebraucht zu sein, worauf vielleicht fr. 83: *Δήμητρί τε χεῖρας ἀνέξων* hinweist.

Wie alle anderen Archilocheischen Metra wurden auch die Daktylo-Trochäen in der nachfolgenden Poesie zu typischen, oft nachgebildeten Formen. Von den älteren Lyrikern hat sich nur

---

schiedener Metra sind noch nicht zu einem einzigen Verse vereint, sie bilden in der Strophe noch selbständige Verse. Wenn die alten Metriker zwei solcher Kola trotz des Hiatus und der Syllaba anceps als Einen Vers auffassen, so ist dies ebenso unrichtig, als wenn sie die Archilocheische Strophe

für einen einzigen Vers, *πεντάμετρον ἰαμβικὸν* halten. Erst die Komiker vereinigen die bei Archilochus noch getrennten Kola zu einem einheitlichen Verse, vgl. Archil. fr. 115: *καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους | οἷος ἦν ἐπ' ἥβης* und Cratin. Seriph. 6, fr. inc. 135, Aristoph. Pelarg. fr. 5; wir müssen daher sagen: das *ἑξάμετρον περιττοσυλλαβὲς* besteht bei Archilochus aus zwei Versen, bei den Komikern aus einem Verse. Dasselbe gilt auch von den beiden Schlusskola der Archilocheischen Strophen 5. 6, vgl. unten. Dies sind die Strophen, auf welche Hermann den Ausdruck Asynarteten beschränkt hat. Will man streng verfahren, so muss man die beiden letztgenannten Strophen in drei Zeilen, das Archilocheische *ἑξάμετρον περιττοσυλλαβὲς* in zwei Zeilen schreiben. Den richtigen Gesichtspunkt hat zuerst Böckh geltend gemacht, wenn er sagt metr. Pind. p. 86: *ex duobus conflatis non ordinibus, sed versibus.*

bei Anakreon eine Strophe dieser Gattung erhalten, fr. 87, die auch in ihrem lasciven Tone an Archilochus anklingt. Sodann haben sich die Epigrammatographen vielfach jener Formen bedient, Simonides, Kritias, die Alexandriner Kallimachus und Theokrit und die Dichter der Anthologie, zwar hin und wieder mit einigen Modificationen in der Composition der Strophe, doch im Allgemeinen mit genauer Beobachtung der metrischen Eigenthümlichkeiten des Archilochus. Auch Horaz hat sich in der Form sorgfältig an sein Vorbild angeschlossen und wir müssen ihn bei der Kargheit der Archilocheischen Fragmente zur Ergänzung herbeiziehen. — Aus der skoptischen Lyrik drangen die Archilocheischen Daktylo-Trochäen in die Komödie ein, die mit jener Poesie in innerer Wesenseinheit stand; sie wurden hier in ähnlicher Weise wie der iambische und trochäische Tetrameter zu einem charakteristischen Elemente der komischen Metrik ausgebildet, nicht ohne einzelne Abweichungen von Archilochus, auf die schon Hephaestion aufmerksam macht. Namentlich ist die Verbindung des Parömiacus und Ithyphallicus und des sogenannten Hexametron perittosyllabes von Kratinus, Pherekrates, Aristophanes, Eupolis und selbst von Diphilus nachgebildet worden, meist an sehr significanten Stellen, wie in den Schlussgesängen, die auch sonst an den volksmässigen Ton der Archilocheischen Poesie und Metrik zu erinnern pflegen*). So wird am Schlusse der Wespen ein Gesang im Archilocheischen *προσοδιακὸν ὑπορχηματικὸν* angestimmt, zu welchem die bekannten Tragöden Karkinoi in einem ihrem Namen entsprechenden Kostüme ein Hyporchema aufführen und aus der Orchestra hinauswirbeln, während der Chor sein Lied singend nachfolgt. In demselben Metrum parodirt Kratinus in den Deliades einen panathenäischen Festzug und ebenfalls in einem Archilocheischen Daktylo-Trochäen-Maass apostrophirt der Chor in den Seriphiern die öde heimathliche Insel, die nur Kräuter für Ziegenheerden trägt. Bei dem attischen Publicum mussten diese Rhythmen einen um so freudigeren Widerhall finden, als Archilochus gleich Homer ein Gemeingut von ganz Hellas geworden war.

Die daktylo-trochäischen Metra des Archilochus sind folgende:

1. Trimeter und daktylisches Penthemimeres epodisch verbunden, in den Archilocheischen Fragmenten am häufigsten

---

*) Acharn. 1230. Aves 1755 ff.

vertreten, Archil. fr. 88: *Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη·* | *ἀχνυμένη σκυτάλη·* ‖ *πίθηκος ᾔει θηρίων ἀποκριθεὶς* | *μοῦνος ἀν' ἐσχατιήν·* ‖ *τῷ δ' ἆρ' ἀλώπηξ κερδαλέη συνήντετο* | *πυκνὸν ἔχουσα νόον.* ‖ fr. 112: *Εὖ τοι πρὸς ἄεθλα δῆμος ἠθροΐζετο* | *ἐν δὲ Βατουσιάδης.* ‖ fr. 91. Dieselbe Strophe bei Anakreon fr. 87: *Κνίζη τις ἤδη καὶ πέπειρα γίνομαι* | *σὴν διὰ μαργοσύνην.*

2. Hexameter und iambischer Dimeter epodisch verbunden. Von Archilochus sind noch anderthalb Strophen erhalten, fr. 84: ... | *δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ* ‖ *ἄψυχος, χαλεπῇσι θεῶν ὀδύνῃσιν ἕκητι* | *πεπαρμένος δι' ὀστέων.* ‖ Horat. epod. 14 und 15: *Mollis inertia cur tantam diffuderit imis* | *oblivionem sensibus.* Auson. epist. 3. Unrichtig nennt Diomedes 528 den Horaz als Erfinder.

3. Hexameter und Trimeter, zuerst bei Kritias fr. 3 nachzuweisen, der diese Strophe einem elegischen Distichon vorausgehen lässt, um die metrische Verwendung eines Eigennamens zu ermöglichen: *Καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω* | *Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις·* ‖ *οὐ γάρ πως ἦν τοὔνομ' ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ·* | *νῦν δ' ἐν ἰαμβείῳ κείσεται οὐκ ἀμέτρως.* Sodann bei Dichtern der Anthologie (Hegesippus, Phaläcus u. A.) und auf Inschriften, Anthol. Pal. 6, 266; 13, 12. 27 (v. 3. 4. 7. 8). 29, Römische Nachbildungen bei Horaz ep. 16, wo im Trimeter die mittelzeitigen Thesen vermieden sind: *Altera iam teritur bellis civilibus aetas,* | *suis et ipsa Roma viribus ruit.* Terent. Maur. 1580. 2539. Auson. 19, 1—6*).

Die beiden ersten Strophen werden dadurch erweitert, dass zu einer jeden eine dritte Reihe in demselben Grundmetrum wie die erste Reihe hinzutritt. So entstehen folgende Verbindungen:

4. Trimeter, daktylisches Penthemimeres und iambischer Dimeter. Von Archilochus**) ist nur ein Theil einer Strophe erhalten, fr. 85: ... | *ἀλλά μ' ὁ λυσιμελὴς,* | *ὦ 'ταῖρε, δάμναται πόθος.* Horat. epod. 11: *Petti, nihil me sicut antea iuvat* | *scribere versiculos* | *amore percussum gravi.* Vielleicht gehört hierher Simonid. fr. 72.

---

*) Analoge Bildungen aus Anlass von Eigennamen bei Simonides: Hexameter, Pentameter, Trimeter Hephaest. 61; ebenso Anthol. Palat. 13, 13. Hexameter, Pentameter, zwei Trimeter und ein Hexameter Simon. fr. 125. Aehnlich das Metrum des Margites Hephaest. 61.

**) Hephaestion 51; Servius 1826; Diomed. 511. 528; Plotius 2662 *(encomiologicum Archilochium).*

5. Hexameter, iambischer Dimeter und daktylisches Penthemimeres Horat. epod. 13: *Horrida tempestas caelum contraxit et imbres* | *nivesque deducunt Iovem;* | *nunc mare nunc siluae**). — In dieser wie in der vorausgehenden Strophe sind die drei Elemente von einander durch eine Verspause (Hiatus, Syllaba anceps und, wie sich von selbst versteht, regelmässige Cäsur) gesondert, nicht bloss das erste von dem zweiten, sondern auch das zweite von dem dritten, Horat. epod. 11 v. 6: *Inachia furere,* | *silvis honorem decutit,* 10: *latere* | *petitus,* 26: *consilia* | *nec,* 14: *mero* | *arcana,* 24: *mollitie* | *amor;* Epod. 13 v. 8: *vice.* | *nunc,* 10: *pectora* | *sollicitudinibus,* 14: *flumina* | *lubricus.* Mithin bildete noch ein jedes Element (der Hexameter als ein Element gerechnet) für sich ein isolirtes Ganze, einen selbständigen, durch Pause abgeschiedenen Vers, und diese Form der Verbindung bezeichnet eben die ersten Anfänge der daktylo-trochäischen Composition: Archilochus wagte zwar die Metra verschiedener Rhythmengeschlechter in derselben Strophe zu vereinigen, aber noch nicht zu einer Verseinheit zusammenzuschliessen. Dieser Standpunkt wurde erst in den Daktylo-Epitriten überwunden, wo die Würde des Rhythmus durch die Häufigkeit der Verspausen beeinträchtigt worden wäre, während diese dem leichten und tändelnden Archilocheischen Stile noch angemessen war.

6. Parömiacus und Ithyphallicus, genannt *prosodiacum hyporchematicum* Plot. 2664, *prosodiacum* Mar. Vict. 2580, *Archilochium* Varro ap. Diomed. 514, *τετράμετρον* Hephaest. 28; Athen. 10, 515 d. Vgl. Hephaest. 47 ff.; Serv. 1825; Terent. Maur. 1839. Bei Archilochus und den Lyrikern sind beide Reihen durch strenge Cäsur auseinander gehalten, die Schlusssilbe des Parömiacus ist anceps, Hiatus ist nicht nachzuweisen; die Anakrusis einsilbig und anceps, was die kyklische Messung der Anapäste beurkundet; scheinbare Anapäste hat schon Hephästion durch Annahme der Synekphonesis entfernt; nach der ersten Arsis war Contraction gestattet, fr. 79—82:

> *Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γελοῖον*
> *ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων, τέρψεαι δ' ἀκούων. —*
> *φιλέειν στυγνόν περ ἐόντα μηδὲ διαλέγεσθαι. —*
> *ἀστῶν δ' οἱ μὲν κατόπισθεν ἦσαν, οἱ δὲ πολλοί. —*
> *Δήμητρί τε χεῖρας ἀνέξων ....*

---

*) Servius 1826; Diomed. 515, 528.

Sehr häufig war dies Metrum bei den Komikern (vgl. S. 380), die aber in der Bildung in manchen Stücken von Archilochus abwichen. Die Cäsur trat hier auch schon nach der dritten Arsis ein, die inlautenden Anapäste gestatteten keine Contraction. Alle diese Bildungsgesetze sind von Hephaestion genau angegeben. Vesp. 1518, wie wir glauben, mit strophischer Composition in folgender Anordnung:

στρ. α' ἄγ' ὦ μεγαλώνυμα τέκνα τοῦ θαλασσίου θεοῦ,
πηδᾶτε παρὰ ψάμαθον
καὶ θῖν' ἁλὸς ἀτρυγέτοιο καρίδων ἀδελφοί.

ἀντ. α' ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε, καὶ τὸ Φρυνίχειον
ἐκλακτισάτω τις, ὅπως
ἰδόντες ἄνω σκέλος ὡάζωσιν οἱ θεαταί.

στρ. β' στρόβει, παράβαινε κύκλῳ καὶ γάστρισον σεαυτὸν,
ῥῖπτε σκέλος οὐράνιον· βέμβικες ἐγγενέσθων.

ἀντ. β' καὐτὸς γὰρ ὁ ποντομέδων ἄναξ πατὴρ προσέρπει
ἡσθεὶς ἐπὶ τοῖσιν ἑαυτοῦ παισὶ, τοῖς τριόρχαις.

ἐπῳδ. ἀλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ', ὀρχούμενοι θύραζε
ὑμᾶς ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδείς πω πάρος δέδρακεν,
ὀρχούμενον ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῳδῶν.

Cratin. Deliad. fr. 1: *τούτοισι δ' ὄπισθεν ἴτω φέρων δίφρον Λυκοῦργος* | *ἔχων καλάσιριν* . . . ‖ Cratin. fr. inc. 51: *χαῖρ', ὦ μέγ' ἀχρειογέλως ὅμιλε, ταῖς ἐπίβδαις,* | *τῆς ἡμετέρας σοφίας κριτὴς ἄριστε πάντων,* | *εὐδαίμον' ἔτικτέ σε μήτηρ ἰκρίων ψόφησις.* Eupol. Poleis fr. 23: *ὦ δέσποτα, καὶ τάδε νῦν ἄκουσον ἂν λέγω σοι.* ‖ Pherecrat. Ipnos fr. 3: *ὑποζυγίοις ἀλοάσαντ' εὐθὺς ἐκποιῆσαι.* ‖ Eubul. Orthanes fr. 4: *καρῖδα καθῆκε κάτω κἀνέσπασ' αὖθις* — ⏑ (?) ‖ Diphil. Anasozom. fr. 1: *λάγυνον ἔχω κενὸν, ὦ γραῦ, θύλακον δὲ μεστόν.* — Ausserdem findet sich bei Kratinus eine Nebenform mit logaödischen Anapästen, wie ebenfalls schon Hephaestion 50 bemerkt, freilich mit dem wunderlichen Zusatze: *τοῦτο τὸ μέτρον ἀγνοεῖ, ὅτι οὐκ ἄντικρυς μιμεῖται τοῦ Ἀρχιλόχου τὸν Ἐρασμονίδη.*

Cratin. Archil. fr. 9: *Ἐρασμονίδη Βάθιππε τῶν ἀωρολείων.*
Cratin. Drapetid. fr. 1. 2:

Λάμπωνα, τὸν οὐ βροτῶν
ψῆφος δύναται φλεγυρὰ δεῖπνον φίλων ἀπείργειν. —
νῦν δ' αὖθις ἐρυγγάνει·
βρύκει γὰρ ἅπαν το παρὸν, τρίγλη δὲ κἂν μάχοιτο.

Den Unterschied der metrischen Bildung bei Archilochus und den Komikern erklärt Hephaestion p. 47 f. aus einer verschiedenen Auffassung der Reihen: Archilochus hat das Metrum als Parömiacus und Ithyphallicus*), die Späteren als Prosodiacus und katalektisch-iambischen Dimeter gemessen:

⏑ ⏓́ ⏕ — ⏑ ⏑ — ⏓ | ⏓́ ⏑ — ⏑ — ⏓ und ⏓ ⏓́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏓ ⏓́ ⏑ — ⏑ — ⏓.

παροιμιακός *προσοδιακός*.

Hierdurch wird nicht bloss ein metrischer Unterschied bedingt**), sondern auch ein Unterschied in der Ausdehnung des Rhythmus, denn der Prosodiacus hat den Umfang einer Tripodie, der Parömiacus dagegen den einer Tetrapodie:

⏓ —́́ ⏕ —́ ⏑ ⏑ ⌞́ ⏓́ ∧ | —́́ ⏑ —́ ⏑ ⌞́ —́

und ⏓ —́́ ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ —́ | ⏓ —́́ ⏑ —́ ⏑ ⌞́ —́

Der Archilocheische Vers hat daher rhythmisch den Umfang einer Oktapodie oder eines Tetrameters, und in der That wird er von Hephaestion 28 *τετράμετρον* genannt. Die Definition des Servius 1825 *Archilochium constat paroemiaco et ithyphallico* passt daher nur auf den Archilocheischen Vers, ebenso Terent. Maur. 1839, Mar. Victor. 2580; der Name *prosodiacum hyporchematicum* Plot. 2664 (schlechthin *prosodiacum* Mar. Victor. l. l.) dagegen passt nur für den Gebrauch dieses Verses bei den Komikern und dient uns zugleich als Anhaltspunkt, dass wir in Vesp. 1518 ein Hyporchem zu sehen haben, eine Thatsache, die übrigens auch aus dem sonstigen Charakter des Liedes feststeht. Dass Hephaestion Recht hat, wenn er die Verse bei den Komikern in einen Prosodiacus und eine iambische Reihe zerlegt, findet auch darin seine Bestätigung, dass sie in den Vesp. und bei Cratin. Drapetid. mit dem einfachen Prosodiacus gemischt werden.

7. Daktylische Tetrapodie und Ithyphallicus, nach der äusserlichen Auffassung einiger alter Metriker *ἑξάμετρον περιττοσυλλαβὲς* oder *ἡρῷον ηὐξημένον* genannt***). In stichischer Composition lässt sich dies Metrum nur bei den Komikern nach-

---

*) Hephaest. p. 28: *πρῶτος δ' Ἀρχίλοχος ἐχρήσατο τῷ μεγέθει τούτῳ* (sc. *τῷ παροιμιακῷ*) *ἐν τοῖς τετραμέτροις προτάξας αὐτὸ τῷ ἰθυφαλλικῷ*.

**) Der Parömiacus, nicht aber der Prosodiacus, gestattet Zusammenziehung des inlautenden Anapästen, vgl. unter den Daktylo-Epitriten.

***) Hephaest. 50; Serv. 1825 (*Archilochium*); [Caes. Bass.] 2665 (*Alcaicon ἑπτακαιδεκασύλλαβον*); Atilius Fort. 2702; Mar. Victor. 2566. 2612 (*Archilochium*); Plotius 2663 (*logaoedicum Archilochium ithyphallicum*); Diom. 510 (*Archilochium*); Plutarch. mus. 28.

weisen, welche die beiden Reihen zwar durch Cäsur trennen, aber ohne Zulassung des Hiatus zu Einem Verse verbinden. Die daktylische Tetrapodie geht bei ihnen spondeisch aus. Hierher gehört Cratin. Seriph. 6, womit wir fr. inc. 135 verbinden*):

χαίρετε πάντες, ὅσοι πολύβωτον | ποντίαν Σέριφον

. . . .

αὐτομάτη δὲ φέρει τιθύμαλλον | καὶ σφάκον πρὸς αὐτῷ
ἀσφάραγον κύτισόν τε· νάπαισι δ' | ἀνθέρικος ἐνηβᾷ
καὶ φλόμον ἄφθονον, ὥστε παρεῖναι | πᾶσι τοῖς ἀγροῖσιν.

Ferner Aristoph. Pelarg. fr. 5:

ἢν γὰρ ἕν' ἄνδρ' ἄδικον σὺ διώκῃς, | ἀντιμαρτυροῦσι
δώδεκα τοῖς ἑτέροις ἐπίσιτοι | ....

Bei Archilochus und den Lyrikern überhaupt geht die daktylische Tetrapodie auf einen Daktylus aus, dessen letzte Silbe anceps ist (vgl. Aeolische Daktylen § 5), Hephaest. 50: *γίνεται δὲ ὁ τελευταῖος τῆς τετραποδίας διὰ τῆς ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον καὶ κρητικός*, so dass also die beiden Reihen noch keine Verseinheit ausmachen. Zugleich aber waren, so weit wir aus den Fragmenten schliessen können, beide Reihen noch mit einer dritten verbunden. a) Bei Archilochus selber folgt ein katalektisch-iambischer Trimeter (*hendecasyllabum Archilochium* Atil. Fortun. 2702), fr. 103: *τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς | πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν κλέψας ἐν στηθέων ἀταλὰς φρένας*; von anderen Strophen ist bloss das Hexametron perittosyllabes erhalten, die iambische Reihe fehlt, fr. 100: *οὐκέθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα· κάρφεται γὰρ ἤδη*, fr. 114: *πεντήκοντ' ἀνδρῶν λίπε Κοίρανον ἤπιος Ποσειδῶν*, fr. 115: *καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους, οἷος ἦν ἐπ' ἥβης*. Simonid. fr. 112; Anthol. Pal. 13, 26. In der Horazischen Nachbildung dieses Metrums findet sich von Syllaba anceps und Hiatus nach der daktylischen Reihe kein Beispiel, Od. 1, 4: *solvitur acris hiems grata vice | veris et Favoni | trahuntque siccas machinae carinas.* Ter. Maur. 2933; Pallad. Anthol. M. 265. — b) Zwei Reihen, ein akatalektischer und ein katalektischer iambischer Trimeter folgen bei Theocr. epigr. 19:

Ἀρχίλοχον καὶ στᾶθι καὶ εἴσιδε τὸν πάλαι ποιητὰν
τὸν τῶν ἰάμβων, οὗ τὸ μυρίον κλέος
διῆλθε κἠπὶ νύκτα καὶ ποτ' ἀῶ.

---

*) Vgl. über den Zusammenhang der beiden Fragmente S. 380. Anders Bergk Comment. p. 198.

c) Zwei katalektisch-iambische Dimeter*) gehen voraus Kallimach. epigr. 41: *Δήμητρι τῇ Πυλαίῃ,* | *τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν* | *Ἀκρίσιος τὸν νηὸν ἐδείματο,* | *ταῦθ' ὁ Ναυκρατίτης.* Ebenso Anthol. Pal. 13, 25. — d) Ein Hendekasyllabon Phalaecium geht voraus Theocr. epigr. 18: *Ὁ μικκὸς τόδ' ἔτευξε τᾷ Θρεῖσσα Μήδειος τὸ μνᾶμ' ἐπὶ τᾷ ὁδῷ κἠπέγραψε Κλείτας* | . . .; dieselbe Reihe folgt Kallimach. epigr. 41: *ἱερέη Δήμητρος ἐγώ ποτε* | *καὶ πάλιν Καβείρων,* | *ὦνερ, καὶ μετέπειτα Δινδυμήνης.* — e) Eine logaödische Hexapodie mit Anakrusis folgt Simonid. 148: *πολλάκι δὴ φυλῆς Ἀκαμαντίδος ἐν χοροῖσιν Ὧραι ἀνωλόλυξαν κισσοφόροις ἐπὶ διθυράμβοις* u. s. w.

Daktylo-ithyphallische Strophen der chorischen Lyrik und des Dramas.

Die Verbindung des Ithyphallicus mit daktylischen Elementen, welche zuerst in dem Archilocheischen Hexametron perittosyllabes und Prosodiakon hyporchematikon vorliegt, sehen wir in dem weiteren Verlaufe der metrischen Kunst auch in der chorischen Lyrik auftreten, wo sie zu den daktylo-ithyphallischen Strophen führt. Der Ithyphallicus bildet hier wie bei Archilochus den Schluss des Verses, die übrigen metrischen Elemente sind dem Genius der höheren Lyrik gemäss bei weitem mannichfacher, die Verse werden bis zu drei und vier Reihen ausgedehnt, doch zeigt sich in dem geringen Umfange der Strophen eine an die frühere Kunststufe erinnernde Einfachheit. Von den Lyrikern ist uns nur ein Beispiel dieses Metrums erhalten, nämlich das von Didymus u. A. dem Pindar zugeschriebene Epinikion Olymp. 5, eine Strophe von drei und eine Epodos von zwei Versen**). Bereits Böckh Pind. I, p. 373 hat mit scharfem Blick auf die Analogie archilocheischer Verse aufmerksam gemacht. Den Verlust weiterer Beispiele ersetzen uns auch hier einigermaassen die Nachbildungen des Dramas; daktylo-ithyphallisch ist die Ode in der Parabase der Frösche, die im Metrum und dem Anfangsverse einem Lyriker entlehnt ist***), und vielleicht Frag-

*) Hephaest. 56.

**) Ob wir diese Strophe mit Recht zu dem systaltischen Tropos zählen, kann fraglich erscheinen; doch ist der Ton jedenfalls viel bewegter als in den hesychastischen Daktylo-Epitriten; vgl. v. 19 *ἱκέτας σέθεν ἔρχομαι Λυδίοις ἀπύων ἐν αὐλοῖς.*

***) Vgl. § 43. 46. Das Original ist uns für die Strophe nicht überliefert; für die Antistrophe bemerkt der Scholiast (v. 706): *τοῦτο Ἴωνός*

ment 3. 4 aus den Cheirones des Kratinus, welches den Perikles in dem erhabenen Tone der chorischen Lyrik verspottet. Euripides hat die Daktylo-Ithyphallen in analoger Weise wie die Daktylo-Epitriten in die Tragödie herübergenommen und das erste Strophenpaar in der Parodos der Andromache darin gebildet, wo dies Metrum um so weniger befremdet, als unmittelbar vorher sogar elegische Distichen dem tragischen Zwecke dienen müssen.

Was für die Daktylo-Epitriten die trochäische Dipodie (Epitrit) ist, dasselbe ist für die Daktylo-Ithyphallici die akatalektisch-trochäische Tripodie, der Ithyphallicus. Er bildet das Schlusselement in einem jeden Verse mit Ausnahme des Anfangsverses von Ol. 5 *στρ.* und Ran., der mit einer katalektischen Dipodie (Creticus) abschliesst; der Creticus kommt auch Ol. 5 *στρ.* 3 und *ἐπῳδ.* 2 vor. In Androm. Parod. ist ein synkopirter iambischer Trimeter, wie er den Tragikern eigenthümlich ist, eingemischt. Auflösung der Arsis findet in diesen Elementen nicht statt.

Die daktylischen Elemente überwiegen numerisch die trochäischen und bilden regelmässig den Anfang des Verses. Am häufigsten sind daktylische Tripodieen und Pentapodieen (die letzteren vorwiegend bei Pindar), seltener Tetrapodieen gebraucht. Die Schlussverse der Strophen beginnen mit Ausnahme von Ol. 5 epod. sämmtlich mit einer zweisilbigen*) Anakrusis, wodurch ein anapästischer Rhythmus entsteht. Bei der Verbindung zweier Elemente im Inlaute des Verses wird gewöhnlich die Synkope der Thesis angewandt, daher die meisten daktylischen Reihen auf eine Arsis ausgehen; bloss in der Strophe der Andromache ist die Synkope vermieden. Bei Pindar erfährt der erste daktylische Fuss des Verses regelmässig Contraction, ein inlautender Daktylus nur einmal bei einem Eigennamen v. 18:

τιμῶν τ' Ἀλφεὸν εὐρὺ ῥέοντ' Ἰδαῖόν τε σεμνὸν ἄντρον.

Von den übrigen hierher gehörenden Strophen ist die zweisilbige

ἔστιν ἐκ Φοίνικος ἢ Καινέως „εἰ δ' ἐγὼ ὀρθὸς ἰδεῖν βίον ἀνέρος, ὦ πολιῆται.“ Wir haben hier eine Nachbildung wie in der Ode der zweiten Parabase der Ritter, wo die Strophe einem Pindarischen Prosodion nachgebildet ist, während der erste Vers der Antistrophe die Parodie einer Euripideischen Stelle enthält, natürlich mit Beibehaltung des in der Strophe gebrauchten Pindarischen Metrums.

*) Einsilbige Anakrusis in den angeführten Fragmenten des Kratinus, wenn diese hierher zu ziehen sind.

Thesis nur Ran. v. 4 der Antistrophe contrahirt. Die logaödische Bildung der daktylischen und anapästischen Tripodie ist dem Pindar eigenthümlich, Olymp. 5 στρ. 1. 3.

Diese durchgehenden Gesetze lassen die daktylisch-ithyphallischen Strophen als eine eigenthümliche Stilart erscheinen, die, nach den Nachbildungen der Dramatiker zu schliessen, von der höheren Lyrik vielfach cultivirt war. Dass wir sie in den Epinikien nur einmal finden, spricht nicht dagegen, denn auch bei anderen Strophengattungen hat derselbe Zufall gewaltet. Mit Recht sagt daher Böckh von Olymp. 5: *metrum eximium, quamquam a ceteris Pindari carminibus mirum quantum distans.* Die Abweichung besteht nicht allein in dem geringen Strophenumfange*), sondern ebenso sehr in der Bildung der einzelnen Verse, wozu sich bei Pindar keine Parallelen finden. Der Ithyphallicus wird zwar auch in den sogenannten äolischen Strophen zugelassen, aber niemals als ein für jeden Vers nothwendiges Element und nie mit vorausgehenden daktylischen Reihen, deren Vorwalten gerade zu den Eigenthümlichkeiten von Olymp. 5 gehört. Misst man diese Strophe an den Daktylo-Epitriten, so stellt sich ein noch grösserer Unterschied heraus. In den Daktylo-Epitriten Pindars ist der Ithyphallicus ausgeschlossen, während er hier die trochäische Primärform ist; dort bildet der Epitrit das überall nothwendige Element, während er hier nirgends gebraucht wird; dort ist die daktylische Pentapodie so selten, dass wir sie in den sämmtlichen daktylo-epitritischen Epinikien Pindars nur ein einziges Mal nachweisen können, hier dagegen kommt sie in fünf Versen dreimal vor und, was von wesentlicher Bedeutung ist, überall mit anlautendem und einmal mit inlautendem Spondeus, während in den Daktylo-Epitriten Pindars der an- und inlautende Daktylus ohne Ausnahme rein gehalten ist. Man darf daher Olymp. 5 ep. 1 nicht mit Nem. 1 ep. 2. 3 vergleichen, denn diese beiden Verse haben auch nicht ein einziges Element gemeinschaftlich.

An die daktylo-ithyphallischen Strophen schliesst sich Aves 1313, wo jeder Vers mit einer fast überall zweisilbigen Anakrusis beginnt und mithin die daktylischen Reihen durchgängig zu Anapästen, die Ithyphallici v. 2. 3. 7 zu Hemiamben werden.

---

*) So v. Leutsch Philol. I S. 121: „Es liegt dies weniger oder gar nicht in den einzelnen Versen, ... allein der geringe Umfang der Strophen und Epoden, die ungemeine Einfachheit aller Verse müssen auffallen."

V. 1 haben die Anapäste logaödische Bildung und die Iamben eine Synkope. Dasselbe Metrum findet sich Cratin. Charon. fr. 1. 2, wie es scheint, mit vorausgehenden trochäischen Reihen. Es muss dahingestellt bleiben, in wie weit diese Strophen eine der Komödie eigenthümliche Umbildung der Daktylo-Ithyphallen sind.

Olymp. 5 στρ.

Ὑψηλᾶν ἀρετᾶν καὶ στεφάνων ἄωτον γλυκὺν
τῶν Οὐλυμπίᾳ, Ὠκεανοῦ θύγατερ, καρδίᾳ γελανεὶ
ἀκαμαντόποδός τ' ἀπήνας δέκευ Ψαύμιός τε δῶρα.

ἐπῳδ.

ἵπποις ἡμιόνοις τε μοναμπυκίᾳ τε. τὶν δὲ κῦδος ἁβρὸν
νικάσαις ἀνέθηκε, καὶ ὃν πατέρ' Ἄκρων' ἐκάρυξε καὶ τὰν νέοικον ἕδραν.

–́ – – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ –
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

ἐπῳδ.

–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

Ran. Parab. 675—685=706—716.

Μοῦσα χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι καὶ ἔλθ' ἐπὶ τέρψιν ἀοιδᾶς ἐμᾶς,
τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὗ σοφίαι μυρίαι κάθηνται
φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, ἐφ' οὗ δὴ χείλεσιν ἀμφιλάλοις δεινὸν
ἐπιβρέμεται Θρῃκία χελιδὼν,
ἐπὶ βάρβαρον ἑζομένη πέταλον· κελαδεῖ δ' ἐπίκλαυτον ἀηδόνιον νόμον,
ὡς ἀπολεῖται, κἂν ἴσαι γένωνται.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ –*)
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏓
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏓
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
–́ ⏑ – ⏑ – ⏓

Andromach. Parod. α' 117—125=126—134.

ὦ γύναι, ἃ Θέτιδος δάπεδον καὶ ἀνάκτορα θάσσεις δαρὸν οὐδὲ λείπεις,
Φθιὰς ὅμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν, εἴ τί σοι δυναίμαν
ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν,

---

*) Die Abtheilung des ersten Verses in Reihen ist unsicher. So viel steht fest, dass die daktylische Heptapodie das errhythmische Maass der Reihe übersteigt und mithin nicht eine einheitliche Reihe bilden kann. Im Uebrigen ist die Eurhythmie: 3 3 3 | 4 3 3 4 | 4 3 3 4

οἳ δὲ καὶ Ἑρμιόναν ἔριδι στυγερᾷ συνεκλῄσαν, τλάμον' ἀμφὶ λέκτρωι
5 διδύμων ἐπίκοινον ἐοῦσαν ἀμφὶ παῖδ' Ἀχιλλέως.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏒ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ′ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — —
5 ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

Aves 1313--1322=1325—1334.

Χ. ταχὺ δ' ἂν πολυάνορα τὰν πόλιν καλοῖ τις ἀνθρώπων.
Π. τύχη μόνον προσείη.
Χ. κατέχουσι δ' ἔρωτες ἐμᾶς πόλεως. Π. θᾶττον φέρειν κελεύω.
Χ. τί γὰρ οὐκ ἔνι ταύτῃ
5 καλὸν ἀνδρὶ μετοικεῖν;
Σοφία, Πόθος, ἀμβρόσιαι Χάριτες τό τε τῆς ἀγανόφρονος Ἡσυχίας
εὐάμερον πρόσωπον.

⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — — —
⏒ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
5 ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏒

§ 43.

Hyporchematische Daktylo-Trochäen.

In der Archilocheischen Poesie waren die daktylo-trochäischen Metra auf wenige Reihen und einen geringen Strophenumfang beschränkt, im Hyporchema, das wie jene dem systaltischen Tropos angehört, eröffnete sich ihnen ein weites Gebiet, wo sie zu kunstvoller Bildung gelangen konnten. An die Stelle der kleinen typischen Strophen tritt ein immer neuer Wechsel in der Verbindung der Reihen, die von der Tripodie bis zur Hexapodie gebraucht und zu grösseren Perioden zusammengeschlossen werden. Das Metrum wird durch kunstvolle Benutzung der Synkope, Auflösung und Zusammenziehung mit den feurigen Tanzweisen und dem mimetischen Charakter des Hyporchemas in Einklang gesetzt und trägt ein so eigenthümliches Gepräge, dass es sich sowohl von den Archilocheischen wie von den hesychastischen und tragischen Daktylo-Trochäen genau absondert und eine eigene Stilart bildet.

Die Anfänge der hyporchematischen Daktylo-Trochäen scheinen sich an Archilochus anzulehnen, dessen Metra, wie z. B. das Prosodiakon hyporchematikon, von der Komödie geradezu zu hyporchematischen Tänzen gebraucht werden (vgl. S. 380. 383). Auch Thaletas, der älteste Repräsentant des Hyporchemas, soll sich nach Glaukos an die Archilocheischen Metra angeschlossen haben*), womit nur die Daktylo-Trochäen oder Iambo-Trochäen gemeint sein können, da die Päonen, die ebenfalls im Hyporchema häufig gebraucht wurden, nach der Ueberlieferung desselben Berichterstatters dem Archilochus fremd waren. Der hyporchematische Stil des Thaletas und Xenodamos von Kythere wird von Alkman weiter ausgebildet (vgl. IV, 1), doch gestatten uns die kargen Fragmente nur eine geringe Einsicht in die Alkmanischen Daktylo-Trochäen. Daktylo-trochäisches Metrum zeigt fr. 1:

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λίγεια πολυμμελὲς αἰενάοιδε μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδεν,

´ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ´ ◡ ◡ — ◡ ◡ —
◡ ´ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — —**),

nach dem Zeugnisse des Maxim. Planud. Rhet. V, p. 510 Walz wie fr. 45 eine vollständige Strophe: *στροφὴ συγκειμένη . . . ἐξ ἀνομοίων.* Hier steht Alkman in seinen Daktylo-Trochäen noch auf der einfachen Stufe der Archilocheischen Strophenbildung: zwei daktylische und eine iambische Reihe werden zu einer distichischen Strophe vereint. Ob auch die längere Strophe fr. 60: *εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες* hierher zu zählen oder als logaödisch anzusehen ist, darüber s. die Logaöden III, 2, B. — In ihrer künstlerischen Vollendung treffen wir die hyporchematischen Daktylo-Trochäen erst bei Pratinas und Pindar, von denen freilich nur geringe Bruchstücke auf uns gekommen sind; noch unbedeutender sind die Fragmente des Simonides und Bakchylides. Bei dem Untergange der hyporchematischen Litteratur müssen uns die freien Nachbildungen der Komödie sehr willkommen sein. Aristophanes lässt nämlich am Schlusse der Lysistrata den Chor der Spartaner und Athener hyporchematische

---

*) Plut. mus. 10: *Γλαῦκος γὰρ μετ' Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιμῆσθαι μὲν μετ' αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι καὶ παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιΐαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι.* Vgl. Ritschl Rh. Mus. 1842 S. 282.

**) Ueber die Messung des Trimeters vgl. Bergk zu fr. 1.

Tänze im daktylo-trochäischen Metrum aufführen. Es ist kein Zweifel, dass der Dichter die Rhythmen des spartanischen Hyporchemas ebenso getreu wie den spartanischen Dialekt wiedergibt. Hyporchematische Daktylo-Trochäen finden wir ferner in der Ode der ersten Parabase der Vögel, in welcher Aristophanes wie sonst so vielfach in den Oden der Parabasen das bekannte Vorbild irgend eines Lyrikers copirt hat. Sodann hat sich die Sikinnis des Satyrdramas die hyporchematischen Daktylo-Trochäen angeeignet, wenigstens gibt der Cyclops zwei Beispiele. Endlich gehört hierher das bewegte Bakchikon in den Bakchae des Euripides*). Alle diese Lieder tragen so sehr das Gepräge einheitlicher metrischer Composition, dass wir sie als die letzten Ueberreste einer ausgedehnten metrischen Stilart anzusehen haben. Bloss Pindar fr. 107 unterscheidet sich durch das Vorwalten der daktylischen Reihen und muss bei der Unsicherheit des Textes und dem Mangel analoger Bildungen aus der folgenden metrischen Theorie ausgeschlossen bleiben.

Die Trochäen und Iamben, die als das Grundmetrum des diplasischen Rhythmengeschlechtes die vorwiegenden Reihen sind, treffen in ihrer Bildung am nächsten mit den iambo-trochäischen Monodieen des Euripides zusammen, nicht etwa als ob sie den letzteren als Vorbild gedient hätten, sondern vielmehr aus einem inneren Grunde, nämlich wegen des mimetischen Charakters, der jenen Monodieen und dem Hyporchema gemeinsam ist. Vgl. § 35. Die Mimesis ist zugleich der Grund, dass die antistrophische Responsion von den hyporchematischen Daktylo-Trochäen, so weit sie uns vorliegen, ausgeschlossen ist; wenigstens Aristoteles berichtet von den Monodieen, dem Nomos und dem (späteren) Dithyramb, dass hier die Mimesis der antistrophischen Bildung widerstrebte, da sich die Musik im Rhythmus und Metrum wie Melodie und Harmonie dem fortwährenden Wechsel der Situationen und Stimmungen anzuschliessen habe. — Unter den trochäischen und iambischen Reihen walten die Tetrapodieen vor, von denen gewöhnlich zwei zu einem Tetrameter vereint sind; aber auch die Hexapodieen und Pentapodieen sind beliebte Reihen, Pratin. 7. 10. 14. 16; Bacch. 20; Av. 4. 6. 12; mit Synkope nach der dritten Arsis Kyklops 608, 5: ἀλλ' ἴτω,

*) Ueber den Zusammenhang dieser Stellen mit dem hyporchematischen Tropos s. unten S. 400.

Μάρων, πρασσέτω; die Tripodie ist dagegen meist auf den Schluss oder Anfang einer Periode beschränkt. Die Raschheit und Lebendigkeit des systaltischen Tropos lässt kein Ritardando zu, daher die irrationalen Thesen sehr selten sind im Gegensatze zu den iambischen und trochäischen Reihen der Komödie und subjectiven Lyrik. Der Höhepunkt der Erregtheit findet seinen metrischen Ausdruck in den zahlreichen Auflösungen der Arsis, die in dem zornigen Chorgesange des Pratinas, in dem enthusiastischen Jubelreigen der Athener am Ende der Lysistrata und dem Bakchikon des Euripides so gehäuft sind, dass die nicht aufgelösten Arsen hinter den aufgelösten numerisch zurückstehen; in ruhiger gehaltenen Parthieen, wie den Hyporchemen der Spartaner und den beiden Gesängen des Kyklops, ist die Auflösung fast ausgeschlossen. — Wie die Reinheit der Thesen, so erinnert auch die Häufigkeit der Synkope an die trochäischen Chorgesänge der Tragödie, doch stellt sich hier zugleich ein leicht wahrzunehmender Unterschied heraus. In den trochäischen Versen der Tragödie trifft auch die inlautenden Reihen fast durchgängig Katalexis (Synkope der Schlussthesis), in den hyporchematischen Daktylo-Trochäen dagegen findet die Katalexis meist nur am Ende des Verses statt, während innerhalb des Verses die Reihe akatalektisch ausgeht und so der Charakter der Flüchtigkeit durch die ununterbrochene Folge von Arsis und Thesis bis zur Verspause gewahrt wird; man vergleiche Kyklops 356, 8 und Lysistr. 1279:

> *χαιρέτω μὲν αὖλις ἅδε, χαιρέτω δὲ θυμάτων.*
> *πρόσαγε χορὸν, ἔπαγέ τε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν*

mit Agam. 164:

> *οὐκ ἔχω προσεικάσαι πάντ' ἐπισταθμώμενος.*

Wo die Synkope in den hyporchematischen Daktylen gebraucht ist, lässt sich fast überall ein Zusammenhang dieser Form mit dem Gedankeninhalt bemerken; sie trifft entweder die Schlussthesis einer Dipodie, Lysistr. 1247, 4: *πρόκροον θείκελοι ποττὰ κᾶλα*, oder die Thesen zweier aufeinander folgenden Füsse im Anfang oder Ende der Reihe (vgl. § 25), Lysistr. 1247, 2: *τώς τ' Ἀσαναίως*, v. 5: *τὼς Μήδως τ' ἐνίκων*, v. 9: *ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐλάσσως* (⏗́ ⏗ — ⏑ — ⏑ ⏗ —), Kykl. 356: *εὐρείας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ*, v. 4: *βρύκειν, κρεοκοπεῖν μέλη ξένων.* Der gedehnte sechszeitige Spondeus fällt hier überall auf besonders hervorgehobene Worte: die nachdrucksvollen Längen malen das Grosse,

Gewaltsame und Furchtbare, und gerade in dem Contraste, der hierdurch dem sonst so leichten und bewegten Rhythmus gegenüber hervorgerufen wird, beruht ein grosser Theil des mimetischen Charakters. Ja sogar ganze Reihen aus blossen dreizeitigen Längen werden gebildet, Lysistr. 1247, 10 bei der Schilderung des unermesslichen furchtbaren Heeres der Perser: *τᾶς ψάμμας τοὶ Πέρσαι.* Bacch. 576, 19: *Δίου βροντᾶς* (der allgewaltige Donner des Zeus, der die Gemüther mit Schrecken erfüllt), Kyklops 356, 14: *κόπτων, βρύκων* (die grausenerregende Unthat des Kanibalen). Auch in den trochäischen Strophen des tragischen Tropos kamen diese Dehnungen vor, vgl. § 25.

Die daktylischen und anapästischen Elemente sind wie die trochäischen und iambischen am häufigsten tetrapodisch; entweder ist die Tetrapodie ein selbständiger Vers (so vielleicht auch Bacch. 576 v. 12), oder sie wird mit einer zweiten daktylischen oder einer trochäischen Tetrapodie zum oktapodischen Verse vereint; Pentapodieen finden sich Aves 737, 5: *ἱζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου*, Bacch. 576, 6: *πῦρ οὐ λεύσσεις οὐδ' αὐγάζει Σεμέλας*; Lysistr. 1297, 9: *ἀμπάλλοντι ποδοῖν πύκν' ἀγκονιῶαι, | ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ᾇπερ Βακχᾶν*; eine katalektisch-anapästische Hexapodie mit Synkope ist Pratin. 1, 4: *μετὰ Ναϊάδων οἶά τε κύκνον ἄγοντα*, analog der synkopirten anapästischen Tetrapodie Lysistr. 1247, 14: *παυσαίμεθα· ὦ δεῦρ' ἴθι, δεῦρ'.* Die in den trochäischen Strophen der Tragiker üblichen daktylischen Pentapodieen mit gedehntem Schlussspondeus (also Hexapodieen nach rhythmischer Geltung) finden sich im Kyklops (356, 3. 15; 608, 4); eine ähnliche Bildung ist Kykl. 608, 7: *κἀγὼ τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον*, wo der anlautende Spondeus aus gedehnten Längen besteht; vgl. Lysistr. 805: *κἀγὼ βούλομαι μῦθόν τιν' ὑμῖν ἀντιλέξαι.*

Was die metrische Behandlung der Daktylen betrifft, so macht das Hyporchema von der Freiheit der Zusammenziehung je nach Ton und Inhalt häufigen Gebrauch; an jeder Stelle ist der Daktylus contractionsfähig; daktylische Reihen, in denen nur ein einziger nicht zusammengezogener Daktylus sich findet, sind häufig genug, Lysistr. 1247, 1: *ὅρμαον τῶς Κυρσανίως ὦ*: Lysistr. 1297, 10: *ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ᾇπερ Βακχᾶν*, Kyklops 356, 6: *μή μοι μὴ προδίδου*, eine katalektische Tripodie, welcher v. 11 *νηλὴς ὦ τλᾶμον* analog steht, nur dass in der letzteren auch der zweite Fuss contrahirt und die Schlusssilbe anceps ist.

Auch die Auflösung des Daktylus zu einem Proceleusmaticus ist ebenso wenig wie in den rein daktylischen Hyporchemen (s. § 6. 9) und den daktylischen Monodieen der Tragödie (§ 10) ausgeschlossen, natürlich nur in den feurigsten Stellen und immer als rhythmisches Kunstmittel; wir finden zwei Beispiele, Lysistr. 1247, 12 und Bacch. 576, 12 (wo die Lesart *τὰ* beizubehalten ist):

ἀγρότερ' | Ἄρταμι | σηρο|κτόνε μόλε ‖ δεῦρο, παρσένε σιά,
ἴδετε τὰ | λάϊνα | κίοσιν | ἔμβολα. ‖

In den anapästischen Reihen ist die Freiheit der Zusammenziehung und Auflösung noch viel ausgedehnter; mehrere anapästische Proceleusmatici folgen aufeinander Pratin. 1, 3:

ἐμὸς ἐμὸς | ὁ Βρόμιος | , ἐμὲ δεῖ | κελαδεῖν, ‖ ἐμὲ δεῖ | παταγεῖν |
ἀν' ὄρεα | θύμενον ‖

wie andererseits wieder ganze anapästische Reihen und Verse aus Spondeen bestehen, Bacch. 576, 3: *ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι*; Lysistr. 1297, 11: *θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν, ἁγῆται δ' ἁ Λήδας παῖς.* In diesen scharfen Contrasten stehen die hyporchematischen Daktylo-Trochäen vor allen Rhythmen oben an. — Endlich sind die Daktylen und Anapäste mit logaödischem Schlusse zu bemerken, Lysistr. 1279, 4. 6. 7; 1247, 3; Bacch. 576, 21; ihnen analog stehen äolisch-daktylische und pherekrateische Reihen, die jedoch nur selten eingemischt sind.

Der Mannichfaltigkeit der metrischen Bestandtheile entspricht die kunstvolle eurhythmische Responsion der Reihen, die in den daktylo-trochäischen Hyporchemen im Einklang mit den mannichfachen Verschlingungen des feurigen Tanzes zur höchsten Vollendung ausgebildet ist. Wir haben bereits oben bemerkt, dass eine antistrophische Responsion, soweit wir urtheilen können, nicht stattfand; das Hyporchema zerfiel in einzelne alloiostrophische Parthieen, die sich durch Wechsel des Tones und des Inhaltes von einander absonderten. So zerfällt das erste spartanische Tanzlied der Lysistrata in zwei Alloiostropha, das erste v. 1—10 (die Kämpfe der Spartaner und Athener gegen die Perser) und das zweite v. 11—14 (der neue Friedensbund unter den Hellenen); das Bakchikon des Euripides, Bacch. 576, dessen hyporchematischer Charakter schon allein durch das Metrum feststehen würde, zerfällt in drei Parthieen, die äusserlich durch drei proodische Interjectionen v. 1. 9. 15 geschieden sind; das Fragment des Pratinas bildet eine einzige zusammenhängende Parthie. Inner-

halb dieser alloiostrophischen Theile tritt nun eine sehr kunstreiche eurhythmische Responsion in den Reihen hervor; am häufigsten sind ausgedehnte mesodische, palinodische und tristichisch-

Pratinas fr. 1.

τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;
ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος, ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν ἀν᾽ ὄρεα θύμενον
μετὰ Ναϊάδων οἷά τε κύκνον ἄγοντα
5 ποικιλόπτερον μέλος.

τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν·
ὁ δ᾽ αὐλὸς ὕστερον χορευέτω·
καὶ γάρ ἐσθ᾽ ὑπηρέτας.
κώμῳ μόνον θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων (ἐ)θέλει
10 πάροινον (nicht παροίνων) ἔμμεναι στρατηλάτας.

παῖε τὸν Φρύγ᾽ ἀοιδοῦ (?)
ποικίλου προαχέοντα· φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον,
λαλοβαρυόπα παραμελορυθμοβάταν θ᾽ ὑπαὶ
τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.
15 ἤν ἰδού· ἅδε σοι δεξιὰ καὶ ποδὸς
διαρριφά, θριαμβοδιθύραμβε·
κισσόχαιτ᾽ ἄναξ ἄκουε τὰν ἐμὰν
Δώριον χορείαν.

Lysistr. 1247. Spartan. Hyporchem.

ὅρμαον τὼς κυρσανίως, ὦ Μναμόνα, τὰν τεὰν
μῶαν, ἅτις οἶδεν ἀμὲ τώς τ᾽ Ἀσαναίως,
ὄκα τοὶ μὲν ἐπ᾽ Ἀρταμιτίῳ
πρόκροον θείκελοι ποττὰ κᾶλα
5 τὼς Μήδως τ᾽ ἐνίκων.
ἀμὲ δ᾽ αὖ Λεωνίδας ἆγεν ᾇπερ τὼς κάπρως
θάγοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ᾽ ἀμφὶ τὰς γέννας ἀφρὸς ἤνσει.

Pratinas fr. 1 zerfällt in drei durch Gedankeninhalt und Interpunction genau gesonderte eurhythmische Perioden. Auch innerhalb einer jeden Periode sind die entsprechenden Hälften sowie das mesodische Centrum durch Interpunction abgetrennt. Per. I: palinodisch mit einem von den vorausgehenden Reihen durch das Metrum geschiedenen Epodikon. Die zwei ersten Verse der Periode sind trochäisch-iambisch mit fast durchgängiger Auflösung, die dem zürnenden Eifer entspricht; die zwei folgenden, in denen sich der Ton zu dionysischem Enthusiasmus erhebt, enthalten aufgelöste Anapäste. V. 1 nach unserer Messung hat zahlreiche Analogieen wie Lysistr. 1279, 2; es ist unnöthig durch Veränderung von *τί* in *τίνα* einen iambischen Trimeter zu bilden. — Per. II: eine trochäische Tetrapodie v. 8 auf beiden Seiten von einer Oktapodie und Pentapodie distichisch um-

palinodische (Pratin. v. 9—18) Perioden; oft schliesst sich einer längeren, kunstreicheren Periode eine stichische Verbindung als Abgesang an.

Pratinas fr. 1.

	∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —	6
	∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ —	4 + 4
	∪∪ ∪́∪ ∪∪ ∪∪ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ —́ ∪∪ — ∪∪ ∪∪ ∪∪ —	4 + 4
	∪∪ —́ ∪∪ — — ∪∪ — ∪∪ — ⏓	6
5	—́ ∪ — ∪ — ∪ —	4 ἐπῳδ.
	—́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪∪ — —	4 + 4
	∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	5
	—́ ∪ — ∪ — ∪ —	4
	— —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ —	4 + 4
10	∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	5
	—́ ∪ — ∪ ∪ — —	3
	—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪	4 + 4
	∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —	6
	—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	5
15	—́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — — ∪ —	4 + 4
	∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪	5
	—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	6
	—́ ∪ — ∪ — —	3

Lysistr. 1247. Spartan. Hyporchem.

	—́ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — — | —́ ∪ — — ∪ —	4 + 4
	—́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | —́ ∪ — — —	4 + 4
	∪∪ —́ ∪∪ — ∪ — ∪ —	4
	—́ ∪ — — ∪ — — ∪ — ∪	6
5	—́ — — ∪ — ∪̄	4
	—́ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪̄ — ∪ —	4 + 4
	— —́ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — —́ ∪ — ∪∪ — ∪∪ — —	4 + 4

---

schlossen. Die Versabtheilung ist durch Interpunction bezeichnet. V. 9 ist des Metrums wegen vielleicht ἐθέλει zu schreiben, so dass die Verbindung einer iambischen (trochäischen) und einer reinen daktylischen Tetrapodie hergestellt wird, welche in den Metren dieser Klasse eine Normalform ist. — Per. III: eine tristichische Periode von acht Reihen ist von zwei Tripodieen umschlossen, wovon die erste als Anfangsreihe pherekrateisch gebildet ist.

Lysistr. 1247. Die Versabtheilung ist in den Handschriften und Ausgaben verunstaltet; dasselbe gilt von den beiden folgenden Parthieen. Die Wiederherstellung der richtigen Abtheilung darf sich nur auf die Analogie der übrigen Chorlieder dieser metrischen Gattung stützen. Auch hier waltet die Verbindung zweier Tetrapodieen zu einem Verse vor. Dem Inhalt wie der Form nach bildet unser Chorlied zwei Alloiostropha,

πολὺς δ' ἀμᾶ καττᾶν σκελᾶν [ἀφρὸς] ἵετο.
ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐλάσσως
10 τᾶς ψάμμας, τοὶ Πέρσαι.

ἀγρότερ' Ἄρταμι σηροκτόνε, μόλε δεῦρο, παρσένε σιά,
ποττὰς σπονδάς, ὡς συνέχῃς πολὺν ἀμὲ χρόνον. νῦν δ' αὖ φιλία τ'
αἰὲς εὔπορος εἴη
ταῖσι συνθήκαισι καὶ τᾶν αἱμυλᾶν ἀλωπέκων
παυσαίμεθα· ὢ δεῦρ' ἴθι, δεῦρ', ὢ κυναγὲ παρσένε.

Lysistrat. 1279. Athen. Hyporch.

προσάγε χορόν, ἔπαγε τε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν·
ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγε(σί)χορον Ἰήιον
εὔφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον,
ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται,
5 Δία τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπί τε πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν,

εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι χρησόμεθ' οὐκ ἐπιλήσμοσιν
ἡσυχίας πέρι τῆς μεγαλόφρονος, ἣν ἐποίησε θεὰ Κύπρις.

ἀλαλαλαὶ ἰὴ παιών·
αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί,
10 ὡς ἐπὶ νίκῃ, ἰαί.
εὐοῖ εὐοῖ, εὐαῖ εὐαῖ.

Lysistrat. 1297. Spart. Hyporch.

Ταΰγετον αὖτ' ἐραννὸν ἐκλιπῶα
Μῶα μόλε Λάκαινα πρεπτὸν ἁμὶν
κλέωα τὸν Ἀμύκλαις [Ἀπόλλω] σιὸν καὶ χαλκίοικον ἄνασσαν,
Τυνδαρίδας τ' ἀγασώς,

---

von denen jedes eurhythmisch eine einzige Periode ausmacht. Per. I mesodisch, eine Hexapodie von zehn Tetrapodieen umschlossen nebst drei Hexapodieen als Epodikon. Der Mangel an aufgelösten Arsen und das Vorwalten gedehnter Spondeen (vgl. S. 393) bezeichnet im Gegensatze zu den leichten Rhythmen des folgenden Athenerchores den ehrenfesten Charakter des spartanischen Naturells. — In Per. II steigt bei dem frohen Jubel über den endlich geschlossenen Frieden die Lebhaftigkeit des Rhythmus, aber sehr bezeichnend wird diese nicht wie sonst durch aufgelöste Trochäen, sondern nur durch flüchtige Daktylen mit mannichfachem metrischen Wechsel der Auflösung und Zusammenziehung dargestellt; die Trochäen gehen daneben in einem retardirenden Gange. Der Schlussvers mit seinen synkopirten Anapästen (anakrusische Choriamben) stellt den Höhepunkt des spartanischen Jubels dar. Die Periode ist nach ihrer eurhythmischen Composition mesodisch: die pherekrateische Tripodie am Ende von v. 12 wird von acht Tetrapodieen umschlossen. V. 13 muss ταῖσι συνθήκαισι geschrieben werden.

Lysistrat. 1279 ist ebenfalls als Hyporchema zu fassen; dies wird durch die Schlussverse bestätigt, die mit wenigen Veränderungen auch als Schluss des κρητικὸν μέλος Ecclesiaz. 1164 vorkommen (vgl. § 9 fin.). Auf

⏑ ⏑́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — ⏑ ⏓ 6
— ́ — — ⏑ — ⏑ — — 6
10 — ́ — — — — — 6

— ́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏕ ⏕ ⏑ ⏑ — ́ ⏑ — ⏑ ⏕ — 4 + 4
— ́ ⏕ — ⏕ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ́ ⏑ ⏑ — ⏕ — ⏑ ⏑ — 4 + 4
— ́ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 3
— ́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — ⏓ — ́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4 + 4
— — ́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — ́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓ 4 + 4

Lysistrat. 1279. Athen. Hyporch.

⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ ⏑ 4 + 4
⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ ⏓ 6
— ́ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ ⏓ 4
— ́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — 6
5 ⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ — 4 + 4

— ́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ 4 + 4
— ́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓ 4 + 4

⏕́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4
— ́ ⏑ — ⏑ — 3
10 — ́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 3
⏑ — ́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4

Lysistrat. 1297. Spart. Hyporch.

⏑ ⏕́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
— ́ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ — ́ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ — — — ́ ⏑ — ⏕ — —
— ́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

---

eine mesodische Periode von fünf Tetrapodieen und zwei Hexapodieen folgt eine stichische Verbindung von vier Tetrapodieen, je zwei Tetrapodieen zu einem Verse vereint. V. 4 ist das schliessende *δαίεται* sowohl dem Sinne als dem Metrum nach gerechtfertigt; die bisherigen Bedenken gegen dies Wort sind nur durch die schlechte Versabtheilung der Handschriften und Ausgaben veranlasst. Der Jubelruf v. 7 ff. ist in kürzeren Versen, zwei palinodisch gruppirten Tripodieen und Tetrapodieen gehalten. Die darauf folgenden Worte nach G. Hermanns wahrscheinlicher Ergänzung

(ἄγ' ὦ) Λάκων
πρόφαινε δὴ σὺ μοῦσαν ἐπὶ νέᾳ νέαν

gehören nicht mehr dem Chore, sondern der Lysistrata an, die hier gleichsam als Chorführerin zwischen den Gesängen der Athener und Spartaner in Trimetern zum Tanze auffordert; vgl. 1273: *ἄγε νυν, ἐπειδὴ τἄλλα πεποίηται καλῶς* u. s. w. Dieselbe Unterbrechung der Chorstrophen durch Verse des Koryphaios findet sich auch im Chor der Mysten Ran. 382: *ἄγε νυν ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν* u. s. w. und 394: *ἄγ' εἶα ‖ νῦν καὶ τὸν ὡραῖον θεὸν* u. s. w.

5 τοὶ δὴ παρ' Εὐρώταν ψιάδδοντι. εἶα μάλ' ἔμβη,
ὢ εἶα κοῦφα πάλλων,
ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες, τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι καὶ ποδῶν κτύπος.
ᾇτε πῶλοι ταὶ κόραι πὰρ τὸν Εὐρώταν
ἀμπάλλοντι ποδοῖν πύκν' ἀγκονιῶαι,
10 ταὶ δὲ κόμαι σείοντ' ᾇπερ Βακχᾶν
θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν. ἁγῆται δ' ἁ Λήδας παῖς
ἁγνὰ χοραγὸς εὐπρεπής.

Bacchae 576.

Δ. ἰώ,
κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,
ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι.
Χ. τίς ὅδε, τίς πόθεν (ὅδ') ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;
5 Δ. ἰὼ ἰώ, πάλιν αὐδῶ,
ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.

Χ. ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα, μόλε νυν ἡμέτερον εἰς
θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε, πέδον χθονὸς ἔνοσι πότνια.

ἆ ἆ,
10 τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατινάξεται πεσήμασιν
ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα· σέβετέ νιν. σέβομεν ὤ.
ἴδετε τὰ λάινα κίοσιν ἔμβολα
διάδρομα τάδε· Βρόμιος (ἐπ)αλαλάζεται στέγας ἔσω.
Δ. ἅπτε κεραύνιον αἴθοπα λαμπάδα· σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέως.

15 Χ. ἆ ἆ,
πῦρ οὐ λεύσσεις οὐδ' αὐγάζει Σεμέλας
ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἅν
ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα
Δίου βροντᾶς;

20 δίκετε πέδοσε δίκετε τρομερὰ σώματα, Μαινάδες· ὁ γὰρ ἄναξ
ἄνω κάτω τιθεὶς ἔπεισι μέλαθρα τάδε Διὸς γόνος.

Lysistr. 1297. An eine ausgedehnte, wie es scheint, mesodische Periode schliessen sich drei Tetrapodieen in stichischer Folge. In v. 9 haben wir πυκνὰ ποδοῖν zu ποδοῖν πύκν' umgestellt. V. 11 ist ein anapästischer Tetrameter mit durchgängiger Zusammenziehung der Thesen (lauter Spondeen). Die Schlussverse sind drei katalektisch-iambische Tetrameter:

ἀλλ' ἄγε κόμαν παραμπύκιδδε χερὶ ποδοῖν τε πάδη u. s. w.

von denen der letzte nur unvollständig erhalten ist.

Bacch. 576. Jede der drei Perioden beginnt, wie oben bemerkt, mit einer proodischen Interjection (ἰὼ — ἆ ἆ — ἆ ἆ, wahrscheinlich gedehnte Spondeen). Alles weist darauf hin, dass dieses Bakchikon vorwiegend mimetisch war (das Erstaunen beim Rufe des Gottes, der Beginn des Thiasos, das Wanken der Säulen und Einstürzen des Hauses, die auflodernden

5 – ´– ∪ – – – ∪ – ´– ∪ – ω – –
– ´– ∪ – ∪ – –
– ´– – – ∪ – ∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ ´– ∪ – ∪ –.
´– ∪ – – – ∪ – ´– ∪ – – –
´– – – ∪∪ – – – ∪∪ – –
10 ´– ∪∪ – – – – – – –
– ´– – – – – – – – ´– – – – –
∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ –

Bacchae 576.

	– –	
	´ω ∪ – ∪ ∪ ´– –	3
	– ´– – – – – – –	4
	´ω ∪ – ∪ ω ∪ ω ∪ ´ω ∪ ω ∪ – ∪ –	4 + 4
5	– ´– – – ∪ ∪ – –	4
	ω ∪ – ω – –	3
	´– ϖ – ϖ – ∪∪ – ∪∪ ´ω ∪ – ω ∪ –	4 + 4
	´ω ∪ – ∪ ω ∪ ω ∪ ´– ∪ ω ∪ ω ∪ –	4 + 4
	– –	
10	´ω ∪ – – ω ∪ ω ∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ –	4 + 4
	´ω ∪ – ∪ ω ∪ – ∪ ´ω ∪ – ω ∪ –	4 + 4
	ω ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	4
	´ω ∪ ω ∪ ω ∪ ω ∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ –	4 + 4
	´– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ ´– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –	4 + 4
15	– –	
	– ´– – – – – – – ∪ ∪ –	5
	´ω ∪ – ω ∪ –	4
	´ω ∪ – ∪ ω ∪ ω ∪ ∪	5
	´– – – –	4
20	´ω ∪ ω ∪ ω ∪ ω ∪ ´– ∪ ∪ – ∪ ∪ ω ∪ –	4 + 4
	∪ ´– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ ´ω ∪ ω ∪ – ∪ –	4 + 4

Feuerbäche), und eben deshalb ist für dieses Lied, das ohnehin kein eigentlicher Dithyrambus ist, die rhythmische Form des Hyporchemas gewählt, was uns bei Euripides nicht auffallen kann, da er auch als Dichter von Satyrdramen dieses Metrum gebrauchte. Per. I mesodisch, die entsprechenden Reihen sind auch metrisch identisch: ein trochäischer Tetrameter von zwei anapästischen Dimetern und zwei Pherekrateen umgeben; daran schliessen sich vier Tetrapodieen zu zwei Versen verbunden. — Per. II mesodisch: eine Tetrapodie in der Mitte von vier Tetrametern. V. 13 schreiben wir wegen des Metrums ἐπαλαλάζεται. — Per. III: zwei Pentapodieen und zwei Tetrapodieen in distichischer Folge, darauf zwei Tetrameter wie am Schlusse der ersten Periode. Auf den Zusammenhang zwischen metrischer Form und Inhalt im Einzelnen ist oben aufmerksam gemacht. In v. 20 ist die zweite Reihe wie Lysistr. 1279, 6. 7 gebildet.

Aves I. Parab. 737—752 = 769—787.

Μοῦσα λοχμαία,
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
ποικίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ νάπαισί τε καὶ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις,
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
5 *ἱζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου,*
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων
Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω σεμνά τε μητρὶ χορεύματ' ὀρείᾳ,
τοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ,
10 *ἔνθεν ὥσπερ ἡ μέλιττα*
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπε|βόσκετο καρπὸν, ἀεὶ φέ|ρων γλυκεῖαν ᾠδάν.
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ.

Cyclops 356—374.

εὐρείας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ,
ἀναστόμου τὸ χεῖλος· ὡς ἕτοιμά σοι
ἑφθὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακιᾶς ἄπο χναύειν,
βρύκειν, κρεοκοπεῖν μέλη ξένων,
5 *δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι κλινομένῳ.*
μή μοι μὴ προδίδου·
μόνος μόνῳ κόμιζε πορθμίδος σκάφος.
χαιρέτω μὲν αὖλις ἅδε, χαιρέτω δὲ θυμάτων
ἀποβώμιος ἃν ἔχει θυσίαν
10 *Κύκλωψ Αἰτναῖος ξενικῶν κρεῶν κεχαρμένος βορᾷ·*
νηλὴς, ὦ τλᾶμον,
ὅστις δωμάτων ἐφεστίους [ξενικοὺς]

Aves 737. Der hyporchematische Stil in der Ode einer Parabase kann nicht befremden, da fast alle Oden der Parabasen nicht bloss im Tone, sondern auch in den Anfangsworten und sonst auf bekannte Dichtungen der chorischen Lyriker und Tragiker anspielen und daher meist Metra enthalten, welche der Komödie an sich fremd sind. So die dorischen Strophen Equit. 1264. Pax 775, als deren Vorbilder uns vom Schol. Stesichorus und Pindar bezeichnet werden. Ohne Zweifel sind die Worte *Μοῦσα λοχμαία* die Anfangsworte irgend einer lyrischen Dichtung, ebenso wie in anderen Parabasen *δεῦρο Μοῦσ'*, — *τί κάλλιον ἀρχομένοισιν* — *ἀμφί μοι αὖτε Φοῖβ' ἄναξ* — *Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους* — *Μοῦσα χορῶν ἱερῶν*. Besonders lieben die Oden der Parabase hyporchematischen Ton, daher in ihnen häufig päonisches Maass. In unserer Ode ist die dem Hyporchema eigenthümliche Mimesis auf den höchsten Grad gesteigert bis zur Nachahmung der Vögelstimmen, während der Rhythmus und der Tanz zugleich die luftigen Bewegungen der Vögel darzustellen sucht. Das Metrum ist völlig das hyporchematische Daktylo-Trochäenmaass, nur ist die Eurhythmie weniger kunstreich. Die diesem Metrum sonst fremde

Aves I. Parab. 737—752 = 769—787.

	—́ ⏑ ⏑ — ⏓	2 προῳδ.
	—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4+4
	—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —	4+4
	—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	5
5	—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —	5
	—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	5
	⏑⏑ —́ ⏑⏑ — — — ⏑⏑ —	4
	—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —	4+4
	⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ —	4
10	—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑	4+4
	—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏓	
	—́ ⏑ — ⏑ — ⏑̄	3+3
	—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	5 ἐπῳδ.

Cyclops 356—374.

	—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
	⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
	—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —	6
	—́ — ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
5	⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —	4 ἐπῳδ.
	—́ ⏔ — ⏑⏑ —	3
	⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓	6
	—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4+4
	⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑⏑ —	4
10	—́ ⏔ — ⏔ — ⏑⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4+4
	—́ ⏔ — ⏔ —	3
	—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6

---

antistrophische Bildung wird durch den Gebrauch in der Parabase bedingt. — τιὸ ist wahrscheinlich als Trochäus zu messen.

Cyclops 356. G. Hermann u. a. haben sich abgemüht, eine antistrophische Responsion herzustellen, die hier ebenso wenig stattfindet wie in den beiden folgenden Chorparthieen des Kyklops und die überhaupt den Daktylo-Trochäen dieser Form fern steht. Auch eine Vertheilung unter Halbchöre darf nicht angenommen werden; alles Auffallende verschwindet, wenn man die Mimesis als den Grundcharakter in den Chorliedern dieser metrischen Stilgattung festhält. Das Chorlied zerfällt in drei Theile und ebenso viele eurhythmische Perioden. In dem ersten und dritten (1—5 und 8—10) erheuchelt der Chor der geknechteten Satyrn in Furcht vor dem grausamen Kyklopen eine unterwürfige Mitfreude an dem barbarischen Freudenmahle seines Herrn; doch bricht die wahre Stimmung durch, zuerst als feige und selbstsüchtige Angst im zweiten Theile (6. 7, an Odysseus gerichtet), dann im Schlusstheile v. 11 ff. als unverhohlener Ingrimm. In diesen fortwährenden Gegensätzen liegt zugleich der komisch-mimetische Contrast. Der erste Theil ist stichisch mit einer epodischen

ἰκτῆρας ἐκθύει [δόμων]
κόπτων βρύκων,
15 ἑφθά τε δαινύμενος μυσαροῖσιν ὀδοῦσιν
ἀνδρῶν θέρμ' ἀπ' ἀνθράκων κρέα.

Cyclops 608—623.

λήψεται τὸν τράχηλον ἐντόνως ὁ καρκίνος
τοῦ ξενοδαιτυμόνος· πυρὶ γὰρ τάχα φωσφόρους ὀλεῖ κόρας·
ἤδη δαλὸς ἠνθρακωμένος
κρύπτεται εἰς σποδιάν, δρυὸς ἄσπετον ἔρνος.
5 ἀλλ' ἴτω Μάρων, πρασσέτω·
μαινομένου 'ξελέτω βλέφαρον Κύκλωπος, ὡς πίῃ κακῶς.
κἀγὼ τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον
ποθεινὸν εἰσιδεῖν θέλω,
Κύκλωπος λιπὼν ἐρημίαν.
10 ἆρ' ἐς τοσόνδ' ἀφίξομαι;

B. Hesychastischer Tropos.

Daktylo-Epitriten, sogenannte dorische Strophen.

§ 44.

Theorie der daktylo-epitritischen Strophen.

Die daktylo-epitritischen Strophen werden nach der dorischen Tonart, in der sie häufig, aber keineswegs ausschliesslich gesetzt waren*), von den neueren Metrikern dorische Strophen genannt.

Tetrapodie, der zweite mesodisch, dessen zwei erste Verse (daktylische Tripodie und iambische Hexapodie) in den beiden Versen des Schlusstheiles, der jenem im Inhalt coordinirt steht, ihre eurhythmische Responsion haben, worauf zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen mit vielen gedehnten Längen als dritter Theil das Chorlied abschliessen. V. 12. 13 passen die Wörter ξενικοὺς und δόμων weder in den Sinn noch in das Metrum und sind auszuwerfen, alles Uebrige ist unverdorben.

Cyclops 608. Als anfeuerndes Mesodikon theilt die Pentapodie v. 5 den Chorgesang in zwei Perioden. In der ersten sind vier Tetrapodieen und zwei Hexapodieen stichisch, in der zweiten dieselben Reihen distichisch verbunden.

*) Das Nähere unten. Es war eine der erfolgreichsten Thaten auf dem Gebiete der Metrik, als Hermann de dial. Pind. 1809 mit genialem Blick die Strophen „dorischer und äolischer Harmonie" in den Pindarischen Epinikien und hiermit zwei metrische Stilarten unterschied; es war dies ein bedeutender Fortschritt über das System der alten Metriker hinaus, die nur Verse kannten, aber niemals eine Strophe als metrische Einheit fassten. Doch sprach Hermann jenen Gedanken nur in allgemeinster Form aus,

	⏑ —́ ⏑ — — —	4 ⎫
	—́ — — —	4 ⎭
15	—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑	6 ⎫
	—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑	6 ⎭

Cyclops 608—623.

	—́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4+4
	—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4+4
	—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
	—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —	6
5	— ⏑ — ⏑ — — ⏑ —	5 *μεσῳδ.*
	—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4+4
	—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —	6
	⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4
	—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
10	⏓ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4

Während die iambischen und trochäischen Strophen der Tragödie, Komödie und subjectiven Lyrik dem diastaltischen oder systaltischen Tropos angehören, haben die Daktylo-Epitriten als Maass des hesychastischen Tropos in der chorischen Lyrik ihre eigentliche Stelle, von wo sie nur ausnahmsweise in das Drama Eingang finden: Hymnen, Prosodien, Parthenien, Päane, Enkomien, Epinikien, Dithyramben sind die poetischen Gattungen, für die jenes Metrum ein Normalmaass bildet, aber auch in

---

ohne sich über die metrischen Bildungsgesetze klar zu werden. Erst Böckh war es vorbehalten, eine specielle Theorie jener Strophen aufzustellen und eine Versanordnung zu geben, welche in allen Stücken die sichere Hand des grossen Meisters verräth. Wir befinden uns daher hier auf festem Boden, wie wir ihn für keine andere Strophengattung vorgefunden haben. In ähnlicher Weise behandelte Böckh späterhin Ind. Berol. 1823 einige daktylisch-epitritische Strophen der Tragödie, nämlich des Prometheus und der Medea. Seit dieser Zeit sind die dorischen Strophen ein Losungswort der Litteraturgeschichte und Metrik geworden, an welchem sich der allgemeine Gedanke über die bewunderungswürdige Composition der Chorlieder hinangerankt hat; eine wiederholte durchgreifende Behandlung ist ihnen aber seitdem nicht wieder zu Theil geworden und es bleiben daher noch sehr wichtige Punkte zu erledigen übrig. Die Tradition der alten Rhythmiker und Metriker, besonders der Scholiasten zu Pindar und Aristophanes, gibt noch zu manchen neuen Gesichtspunkten Veranlassung. Die Gesichtspunkte, auf welche sich die Untersuchung noch zu richten hat, sind kürzlich folgende: die Geschichte der daktylo-epitritischen Strophen ist nicht auf Pindars Epinikien zu beschränken, sondern durch die ganze Lit-

Skolien und den schon dem systaltischen Tropos nahestehenden Threnen wurde es häufig gebraucht, und so ist denn in der That der grösste Theil von Pindars Gesängen in Daktylo-Epitriten gehalten. Unter allen Rhythmen sind aber auch die Daktylo-Epitriten diejenigen, welche bei der grössten Mannichfaltigkeit den einfachsten und gleichmässigsten Bau zeigen und deshalb vor allen andern der Träger des hesychastischen Ethos sind. Fern von allem Pathos sind sie der Ausdruck einer edlen unerschütterlichen Kraft und Männlichkeit und erwecken die Stimmungen des Gemüthes, welche die Alten als das Endziel des hesychastischen Tropos bezeichnen, ruhige Thatkraft ohne Leidenschaft, Frieden und männliche Freiheit, Euclid. harm. 21: *ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν· ἁρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες, ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.* Aristid. 30. Natürlich modificirt sich dieser Charakter nach den einzelnen Gattungen der Lyrik, wie auch bereits die Alten von mehreren *εἴδη* des hesychastischen Tropos reden, und hiernach lassen sich auch im metrischen Bau mannichfache Nüancen unterscheiden; die grösste Strenge zeigt sich in den Hymnen; der Dithyrambus liebt leichtere Formen, während sich in den Epinikien beide Stil-Nüancen vertreten finden. Vor den rein daktylischen Strophen haben die Daktylo-Epitriten mehr Feuer, Schwung und Energie voraus, ohne darum den Charakter der Stetigkeit einzubüssen. Dagegen haben sie weder das hohe Pathos der tragischen Iamben und Trochäen, noch die geschmeidige Beweglichkeit und den individuellen Ton der gemischten Daktylo-Trochäen, in denen sich die Füsse der verschiedenen Rhythmengeschlechter zu an-

---

teratur zu verfolgen, die eigenthümliche Behandlung des Metrums bei den einzelnen Lyrikern und Dramatikern, sowie die Stilnüancen der einzelnen poetischen Gattungen sind darzulegen, die Verbindung der metrischen Elemente zur rhythmischen Reihe und deren Ausdehnung zu bestimmen, die metrische Mannichfaltigkeit der Reihen auf einheitliche Grundtypen zurückzuführen, ihr rhythmischer Werth an der Hand der Tradition anzugeben und die Frage nach dem Rhythmus aus dem Gebiete der Controversen, in welchem sie seit dem Streit zwischen Böckh und Hermann stehen geblieben ist, herauszuziehen, sowie die Frage nach der Harmonie der Strophen, die bisher nur vom Standpunkte der Pindarischen Epinikien aus behandelt ist, auf einem universellen Boden zu untersuchen. Den Schlussstein bildet die Erörterung der vielgenannten künstlerischen Composition der Strophen, d. h. die Aufstellung der Gesetze der Eurhythmie.

muthigem Spiele vereinigt haben. Ihr diametraler Gegensatz sind die dionysisch-ekstatischen Ionici und Dochmien. Die Daktylo-Epitriten sind das Abbild des Apollinischen Wesens, voll durchsichtiger Klarheit und feierlicher Ruhe, in der sich eine stolze Erhabenheit spiegelt, dem edlen dorischen Bau vergleichbar, der in grossartiger Einfachheit noch nicht wie der ionische die Contraste zu sanften Uebergängen vermittelt hat. Keine andere Strophengattung trägt einen so typischen und in so wenigen Formen scharf ausgeprägten Charakter.

Die allgemeinen metrischen Bildungsgesetze lassen sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1.

Die metrischen Grundelemente sind trochäische Dipodieen mit schliessender Länge (Epitriten) und daktylische Tripodieen, die regelmässig auf den Spondeus oder die blosse Arsis, niemals auf den Daktylus ausgehen, an allen übrigen Stellen dagegen reine Daktylen haben. Der Auslaut des Elementes auf eine Länge ist normales Bildungsgesetz und charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Strophengattung. Secundäre Elemente sind die daktylische Dipodie, Tetrapodie und Pentapodie, die in ihrer Bildung mit der Tripodie übereinkommen. Von diesen Elementen können je zwei oder drei zu einem rhythmischen Ganzen vereinigt d. h. einem einzigen Hauptictus unterworfen und zu einer einzigen Reihe zusammengefasst werden, z. B. zwei oder drei trochäische Dipodieen zu einer trochäischen Tetrapodie oder Hexapodie, eine trochäische Dipodie und daktylische Tripodie zu einer zusammengesetzten Pentapodie. Alloiometrische Reihen werden nur am Anfang oder Ende einer Periode gebraucht.

Eine jede rhythmische Composition erhält durch häufige Zulassung der Pause den Charakter kurzer, abgebrochener Gangart; wo dagegen ein continuirlicher Fortgang erstrebt wird, müssen die Pausen so viel als möglich vermieden werden, vgl. Aristid. 98: *οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφυέστεροι.* Deshalb wird auch in den hesychastischen Daktylo-Epitriten die Verspause nur in beschränkter Weise zugelassen und demnach werden fast überall mehrere Reihen zu langen Versen vereint, nicht bloss bei Pindar, sondern auch bei den übrigen Lyrikern und den Tragikern, ja selbst in den Parodieen

der Komödie. Verse aus einer einzigen Dipodie oder Tripodie gehören bei weitem zu den seltensten: Ol. 7, 3; Py. 3 ep. 3; Ol. 8, 5. 6; Ol. 10 ep. 2; Pyth. 3, 3; Pyth. 9 ep. 8. Das Zusammenfallen der Verscäsur mit dem Ende der Reihe wird wo möglich vermieden, bei spondeisch (trochäisch) auslautenden Elementen findet daher die Cäsur entweder nach der letzten Arsis oder nach der ersten Arsis der folgenden Reihe statt; das erstere ist hauptsächlich bei der Tripodie, das letztere bei der Tetrapodie der Fall.

2.

Der daktylo-epitritische Vers beginnt gewöhnlich mit einer Arsis, seltener mit einer Anakrusis, deren häufige Anwendung dem hesychastischen Ethos nicht entsprechen würde, vgl. Aristid. 97: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπ' ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι.* Die Normalform der Anakrusis ist eine lange, nicht auflösbare Silbe. Unter den 283 Versen der aus hesychastischen Episyntheta gebildeten Epinikien Pindars gibt es nur 42, welche entweder vor der ersten trochäischen Dipodie (dem Epitritus) oder vor der ersten daktylischen Tripodie oder Tetrapodie*) eine einsilbige Anakrusis haben. Diese Anakrusis ist eine Länge mit Ausnahme von Isth. 1, 5, wo bei achtmaliger antistrophischer Wiederholung des Verses ein einziges Mal die Kürze statt der Länge gebraucht ist, *στρ. α'*

τί φίλτερον κεδνῶν τοκέων ἀγαθοῖς,

neben *ἐξ ὤπασεν Κάδμου στρατῷ ἐξ ἀέθλων* der *ἀντ. α'* u. s. w.

und von Nem. 5 ep. 1, wo bei dreimaliger antistrophischer Wiederholung zweimal die Kürze, einmal die Länge gebraucht ist:

ὁ τᾶς θεοῦ, ὃν Ψαμάθεια τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου.

Also bis auf diese zwei Stellen wird die einsilbige lange Anakrusis nie mit einer Kürze vertauscht; niemals ist in der antistrophischen Responsion an ihre Stelle eine Doppelkürze getreten.

Häufiger ist die kurze Anakrusis bei den Dramatikern. Hier findet sich die Länge: Med. 824, 4; 976, 1; Androm. 766, 1. 2. 6; Troad. 795, 2; Electr. 859, 2. 3. 4; Rhes. 224, 5;

---

*) Vor einer Tetrapodie kommt die Anakrusis nur einmal vor Py. 4 ep. 5 *λίμνας θεῷ ἀνέρι εἰδομένῳ γαῖαν διδόντι.*

Prometh. 887, 4; Ajax 172, 4. 5. 7. 8. 9; Trach. 94, 2. 5. 6; Tereus α, 1. 3; β, 1. 2; Soph. fr. ap. Stob. 105, 57, 1; Equit. 1264, 5; Eccles. 571, 3. 6. 9; Nub. 457, 8; Pax 775, 2. 3; die Kürze: Troad. 795, 1. 6; Eur. Electr. 859, 1. 5; Rhes. 224, 2; Trach. 94, 1; Equit. 1204, 1; Nub. 457, 5; antistrophisches Schwanken zwischen Länge und Kürze: Med. 410, 1; 627, 1; 824, 1; Rhes. 224, 1.

In diesen Strophen sind aber auch anakrusische Verse zugelassen, in welchen solche Kola angewandt sind, welche nicht zu den oben aufgeführten legitimen Bestandtheilen gerechnet werden können. Hier ist vorzugsweise die Doppelkürze als Anakrusis gebraucht.

Vor einem einzelnen Spondeus (= einem Epitrit) wird die kurze, nicht die lange Anakrusis gebraucht:

◡ — — — ◡ — — — ◡ — — Ol. 6, 6
συνοικιστὴρ τε τᾶν κλεινᾶν Συρακοσσᾶν· τίνα κεν φύγοι ὕμνον.
◡ — — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡̲ Eur. Electr. 859, 5
κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε.

Dreimal findet sich vor einem Spondeus eine Doppelkürze als Anakrusis, wodurch scheinbar ein anlautender Ionicus a minore gebildet wird ◡ ◡ — —. Wir lassen zunächst dahin gestellt, ob dieser Spondeus ebenso wie oben zu messen ist:

◡ ◡ — — — ◡ ◡ — Py. 1 ep. 8,
◡ ◡ — — — ◡ — Ol. 7, 1, 6; Ol. 8, 6,
◡ ◡ — — — ◡ — — Bacchyl. 13, ep. 2.

Die anakrusische Doppelkürze kommt auch vor einer daktylischen Dipodie vor:

◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ — — — ◡ — Py. 3 ep. 9,
◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ — Nem. 8 ep. 3,

endlich vor den als alloiometrischen Versen zugelassenen logaödischen Reihen:

◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — Nem. 10, 1;
◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — — Aristot. paean. 1

und vor einem einzelnen Trochäus oder einer einzelnen Länge:

◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — Py. 9, 3,
◡ ◡ — ◡̄ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — Py. 9, 1,
◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ — Ol. 7 ep. 6,
◡ ◡ — — ◡ — Nem. 8 ep. 3.

Auch diese Bildungen kommen sonst in den logaödischen Strophen Pindars vor, vgl. Ol. 4, 1; Ol. 13, 5; Nem. 6, 5; Py. 6, 4;

Ol. 13 ep. 6, und dürfen daher wie die vorhergenannten zu den alloiometrischen Bestandtheilen der episynthetischen Strophen angesehen werden.

Wir haben hiermit alle Stellen, wo in unseren Strophen eine Doppelkürze als Anakrusis gebraucht ist, aufgezählt. Es ergibt sich daraus, dass sie den primären Bestandtheilen, der trochäischen Dipodie (Epitrit) und der daktylischen Tripodie, an sich fremd ist. Auf ihre Erklärung werden wir unten zurückkommen. Hier ist der Satz hinzustellen:

a) dass die trochäische Dipodie als primäres Element des Verses, wie ihre schliessende Thesis der normalen Bildung nach eine Länge ist, so auch als Anakrusis eine Länge erheischt und dass nur Isth. 1, 5 diese Länge mit der Kürze wechselt;

b) dass die als primäres Element des Verses gebrauchte daktylische Tripodie (und ebenso die daktylische Tetrapodie, vgl. Py. 4 ep. 5) als Anakrusis niemals die hier nach der Beschaffenheit der inlautenden Thesen zu erwartende Doppelkürze annimmt, sondern stets eine einsilbige Länge, ja dass diese Länge Nem. 5 ep. 1 in der antistrophischen Responsion auch mit der einsilbigen Kürze wechselt; in anderen Strophen als denen der Epinikien kommt die einsilbige anakrusische Kürze noch häufiger vor.

Wie man solche Verse benennt, ist gleichgültig. Man kann von dem Verse Ol. 3, 3:

Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρθώσαις, ἀκαμαντοπόδων

mit gleichem Rechte sagen, er bestehe aus einer daktylischen Tripodie, einem Ditrochäus und einer daktylischen Tripodie mit vorausgehender Anakrusis:

Θή|ρωνος Ὀλυμπιονίκαν | ὕμνον ὀρθώ|σαις ἀκαμαντοπόδων
— | — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — | — ◡ — — | — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

und: er bestehe aus einer anapästischen Tripodie, einem Diïambus und einer anapästischen Tripodie:

Θήρωνος Ὀλυμπιονί|καν ὕμνον ὀρ|θώσαις ἀκαμαντοπόδων
— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | — — ◡ — | — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —,

natürlich aus solchen anapästischen Tripodieen, welche stets mit einer langen einsilbigen, nicht mit einer doppelkurzen Anakrusis beginnen.

Durch die Anakrusis wird jede trochäische Dipodie des

Verses zur iambischen Dipodie, jede daktylische Tripodie zum anapästischen Prosodiakos, z. B.:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — — | — ◡ ⏒ — | — ◡ — — | — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | ⏒ — ◡ — | — — ◡ — | — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
προσοδιακὸς ἴαμβοι προσοδιακός.

So werden diese Elemente von den alten Metrikern bezeichnet*) und wir sehen keinen Grund von der antiken Terminologie abzuweichen; denn für den Rhythmus ist es gleichgültig, ob man die anakrusischen Reihen für Iamben und Anapäste oder für anakrusische Trochäen und Daktylen hält. Freilich sind die Anapäste hier nicht vierzeitig, wie in den Systemen und Tetrametern, sondern diplasisch (kyklisch), wie aus der constanten Einsilbigkeit und der Ancipität der Anakrusis hervorgeht (äolische Anapäste)**). Die lange Anakrusis ist wie in den Iamben ein Chronos alogos, kein disemos, und kann deshalb nicht in zwei Kürzen aufgelöst werden.

3.

Das schliessende Element des Verses geht gewöhnlich auf eine Arsis, selten auf eine Thesis aus. Im letzteren Falle ist bei anakrusisch anlautenden Versen der schliessende Prosodiakos oder Diiambus hyperkatalektisch:

— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | — — ◡ — | — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —
— — ◡ — | — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | — — ◡ — —

Die Alten nennen die vorliegende anapästische Reihe constant einen hyperkatalektischen Prosodiakos, nie einen katalektischen anapästischen Dimeter oder Parömiacus, und es muss diese Auffassung um so mehr beibehalten werden, als sie mit dem rhythmischen Werthe der Reihe im engsten Zusammenhange steht. Wir haben bereits Gr. Rhythm.[1] § 20 aus den von Aristoxenus und Aristides über die Megethe aufgestellten Gesetzen und aus den überlieferten Notirungen anapästischer Verse nachgewiesen, dass eine jede Reihe, die mit einer Thesis beginnt und zugleich auf eine Thesis ausgeht, z. B.:

— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

ihrem metrischen Silbenschema nach arrhythmisch ist und ihr

*) Schol. vet. metr. Ol. 1—Py. 1 (in allen daktylo-epitritischen Epinikien); schol. vet. Aristoph. Equit. 1264 Nub. 457. Vgl. § 12.
**) Hermann, Elem. p. 416.

errhythmisches Maass erst auf eine doppelte Weise erreicht. Entweder wird nämlich die vorletzte Silbe gedehnt, und dann ist die Reihe eine katalektische Tetrapodie; dies ist der Fall im Parömiacus, im Tetrameter und dem Systeme. Oder es wird die an- oder auslautende Thesis dem Rhythmus nach zum vorausgehenden oder nachfolgenden Verse gezogen, und dann ist jene Reihe eine hyperkatalektische Tripodie (hyperkatalektischer Prosodiakos). Die letzte Messung findet überall in den daktylo-epitritischen Strophen statt, z. B.:

V. 1. — V. 2.

— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | ⏓ — ◡ — | — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

V. 1. — V. 2.

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — — | — ◡ ◡ — ◡ ◡ ⏓ ⏓ | — ◡ — — | — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Nach demselben Gesetze wie der hyperkatalektische Prosodiakos wird auch der hyperkatalektische Diiambus gemessen.

4.

Die Verbindung der metrischen Elemente innerhalb des Verses ist eine zweifache:

Erstens: Arsis und Thesis stehen in continuirlicher Folge. Die Thesis, welche die letzte Arsis des vorausgehenden Elementes mit der ersten Arsis des folgenden verbindet, ist gleich der Anakrusis des Verses in ihrer Normalform eine Länge (vgl. Nr. 1). Für die Pindarischen Epinikien ist dieses Gesetz in seiner ganzen Strenge nur in neun Strophen gewahrt, Ol. 3 str., Ol. 6 str., Py. 3 str., Py. 9 str., Nem. 1 ep., Nem. 10 ep., Nem. 11 str., Nem. 11 ep., Isth. 5 ep. In den übrigen zweiunddreissig Strophen ist ein Schwanken zwischen Länge und Kürze in der antistrophischen Responsion nicht selten*). Eine durchgängige Kürze an Stelle der Länge mit genauer antistrophischer Responsion findet statt Ol. 7, ep. 5, Ol. 10, ep. 4. 5, Isthm. 4, ep. 7, Nem. 8, ep. 6. Böckh de metr. Pind. 282 gibt den Nachweis, dass die Kürze anstatt der Länge hauptsächlich nur in Eigennamen oder in solchen Wörtern zugelassen ist, in denen sie auch in anderen Metren die Stelle einer Länge über-

---

*) S. Vogt de metris Pindari quaestiones tres. Argentorati 1880.

nehmen kann, z. B. bei folgender Liquida. Wir müssen jedoch hinzufügen, dass die Zulassung der Kürze meist durch den ethischen Charakter der poetischen Gattung bedingt ist. Der hesychastische Tropos umfasst nämlich nach der antiken Tradition verschiedene *εἴδη*, von denen die einen mehr, die anderen weniger den Charakter der Ruhe repräsentiren; je nach dieser Nüancirung des Ethos richtet sich die grössere Freiheit oder Strenge in der Beschaffenheit der Thesis. In den Liedern auf untergeordnete Sieger wie Knaben u. s. w. wird die leichte trochäische Dipodie an Stelle des schweren feierlichen Epitriten so häufig gebraucht, dass der Grund gar nicht zu verkennen ist. Es ist dies für den Charakter dieser Lieder wie für die Entstehung des Epitriten und seine rhythmische Messung, von der wir unten zu sprechen haben, hochbedeutsam. Die Hymnen als die feierlichste und ruhigste Gattung der hesychastischen Poesie halten die Kürze anstatt der Länge fern, wenigstens findet sich in den Fragmenten der Pindarischen Hymnen kein einziges Beispiel der Kürze oder Ancipität. Ein bewegteres Eidos bildet der Dithyramb, daher konnte hier das Gesetz der langen Thesis viel häufiger übertreten werden: in den hierher gehörigen Pindarischen Fragmenten, die in der Anzahl der Reihen den Hymnenfragmenten gleichstehen, ist die Kürze fast in jedem dritten Verse zugelassen, fr. 74, 2; 76, 2; 78, 2. 3; 79B, 3; 81, 3. Dem Dithyramb steht das Ethos der Skolien und der von den Alten schon zum systaltischen Tropos gerechneten Threnen am nächsten, daher ist auch hier die Kürze häufig, vgl. Pind. Thren. 137, 1: *ὄλβιος ὅστις ἰδὼν κεῖν' εἰσ' ὑπὼ χθόν'· οἶδε μὲν βίου τελευτάν*; 129, 5: *τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται, παρὰ δέ σφισιν εὐανθὴς ἅπας τέθαλεν ὄλβος*; 133, 2; 131, 1. 2; 129, 4; Scol. 122, 1. 4; 123, 4; 124, 1. 5; 127, 2. In dieselbe Kategorie gehören die daktylo-epitritischen Strophen der Tragiker. Dagegen schliessen sich die Prosodien, Päane und Parthenien in ihrem ruhigen Tone am nächsten den Hymnen an, von denen sie sich nur durch die lebhaftere Orchestik entfernen; daher ist hier die Kürze nur sehr vereinzelt zugelassen, in den Pindarischen Prosodien nur fr. 89: *τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν.*

Zweitens: Seltener folgen zwei Arsen unmittelbar aufeinander, ohne dass die Thesis durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist. Wir nennen dies die Synkope der Thesis; der Zeitumfang der fehlenden Silbe wird durch

τονή der vorausgehenden Arsis zum Chronos trisemos ersetzt. In den mit der Arsis anlautenden Versen entstehen durch die Synkope katalektische Reihen, die sich von der Katalexis am Schlusse des Verses dadurch unterscheiden, dass sie nicht einen *χρόνος κενὸς* (*λεῖμμα* ∧), sondern einen *τρίσημος* haben. So ergeben sich für den Inlaut des Verses folgende metrische Elemente: das daktylische Penthemimeres, der Choriambus, d. h. die katalektisch-daktylische Dipodie, und der Creticus, d. h. der katalektische Epitrit, deren Schlussarsis überall dreizeitig ist.

In den mit der Anakrusis anlautenden Versen entsteht durch Synkope der Thesis die Verbindung eines iambischen oder anapästischen Elementes mit einem darauf folgenden daktylischen oder trochäischen:

— — ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —   — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ —
— — ∪ ⊢   — ∪ ∪ — ∪ ∪ —   — — ∪ ∪ — ∪ ∪ ⊢   — ∪ —

Der Diiambus und Prosodiakos geht in diesem Fall auf eine dreizeitige Arsis aus, welche zugleich den Zeitumfang der folgenden nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückten Thesis enthält.

Der Diiambus mit dreizeitiger Schlussarsis ist nach der Terminologie der antiken Rhythmik ein *ῥυθμὸς ἑπτάσημος ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ*, der Prosodiakos mit dreizeitiger Schlussarsis ein *ῥυθμὸς δεκάσημος*, über dessen rhythmische Gliederung es bei Aristid. p. 41 heisst: *εἰ μερίσαιμι τὸν αὐτὸν* (sc. *ῥυθμὸν δεκάσημον*) *εἰς τριάδα καὶ ἑπτάδα, οὐκ ἔσται λόγος τῶν ἀριθμῶν ῥυθμικός. μερίζω τὸν ἑπτὰ εἰς τρία καὶ τέσσαρα, καὶ σώζεται λόγος ἐπίτριτος, ἐξ οἷ φημι συντίθεσθαι τὸν δεκάσημον.* Aus der Bezeichnung *ἑπτάσημος* und *δεκάσημος* erhellt, dass nach der schliessenden Arsis keine Pause stattfindet, sondern dass hier *τονή* eintritt.

Nach diesen Fundamentalgesetzen haben wir die einzelnen Reihen darzustellen, deren rhythmische und metrische Formen trotz der scheinbaren Kargheit der Elemente sehr mannichfach sind.

Trochäische und iambische Reihen.

Da die daktylo-epitritischen Strophen der orchestischen Lyrik angehören, so sind die trochäischen und iambischen Elemente, die das eigentliche Metrum des Tanzes sind, die vorwaltenden Bestandtheile. Die epitritische Form wird durch den hesychastischen Tropos bedingt, denn der feurige Gang der

dreizeitigen Trochäen und Iamben musste gehemmt und deshalb der Gebrauch der retardirenden langen Thesen, der schon bei den Iambographen häufig ist und im Trimeter und Tetrameter der Dramatiker über die reinen Dipodieen vorwiegt, zur Normalform erhoben werden. Der Epitrit der vorliegenden Strophen ist nichts anderes als der Epitrit im Trimeter und Tetrameter, d. h. eine trochäische oder iambische Dipodie mit irrationaler Thesis; dort gehört er dem hesychastischen, hier dem systaltischen Tropos an und darin beruht ein grosser Unterschied, aber in dem einen wie in dem anderen Falle trägt er den Hauptictus auf derselben Stelle. S. § 27*). Auch die alten Metriker fassen die Epitriten der daktylo-epitritischen Strophen als trochäische und iambische Dipodieen auf; die Rhythmiker kennen zwar epitritische Rhythmen von 7 Moren, aber es erhellt aus ihren Angaben auf das evidenteste, dass diese keineswegs mit den sogenannten dorischen Epitriten zusammenfallen, vgl. Rhythmopöie und Rhythmengeschlecht, N. Jahrb. klass. Philol. N. J. LXXI, 4, S. 205 ff.

Die Auflösung der trochäischen und iambischen Arsis ist durch den hesychastischen Tropos auf sehr enge Grenzen beschränkt. In Pindars Epinikien finden sich nur 19 Beispiele, die meisten in der ersten Hälfte der Dipodie, Ol. 10 ep. 3; Py. 1 ep. 5. 7. 8; Py. 4, 8; Py. 9 ep. 9; Nem. 5 ep. 1; Nem. 10

---

*) Hermann de doriis epitrit. (opusc. vol. 2, 115) stellt gegen Böckh den Satz auf, dass im „dorischen" Epitrit der spondeische Schlussfuss den Hauptictus trage (—́ ⏑ —̋ —), im trochäischen Tetrameter dagegen der erste Fuss (—̋ ⏑ —́ —). Aber statt Gründe anzugeben, thut er nur den Machtspruch: *quod genus neminem, qui aliquo venustatis sensu polleat, aliter quam prioris pedis initio minorem, alterius maiorem habente percussionem recitaturum putamus, ipso sensu illuc inclinante, ut pedem, qui posterior est, spondeum quam trochaeum irrationalem esse malit.* Nach Hermann hätten wir also die Icten folgendermaassen zu setzen:

— ⏑ —́ ⏒ — ⏑ —́ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ —́ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —́ — — ⏑ —́
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —́
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —́ ⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ —́ — — ⏑ —́ — — ⏑ —́ —

Das blosse Gefühl kann hier sicherlich nicht entscheiden, und wir brauchen daher mit Hermann nicht zu rechten, namentlich wenn man bedenkt, dass die Epitriten nicht recitirt, sondern gesungen wurden. Hermann ist in seiner Ansicht vom Rhythmus der dorischen Strophe irre geführt, weil ihm die Grundlage der antiken Rhythmik fehlte.

ep. 6; Isth. 4, 6; Isth. 4 ep. 6; Isth. 5, 7; Py. 1 ep. 3; Isth. 2 ep. 5; Isth. 5, 7 (in den drei letzten Beispielen mit auslautender Arsis); selten ist die zweite Arsis der Dipodie aufgelöst, Nem. 5, 4. 6; Isth. 2 ep. 6; Isth. 3 ep. 6; ebenso Simonid. 8, 1. Bei den Tragikern lässt sich kein sicheres Beispiel der Auflösung nachweisen. Gewöhnlich respondirt die Auflösung antistrophisch; wo dies nicht der Fall ist, findet sich meist ein Eigenname.

Die antike Metrik fasste die einzelne Dipodie der daktylo-epitritischen Strophen nur in wenigen Fällen als ein selbstständiges Kolon, d. h. rhythmische Reihe auf, gewöhnlich verbindet sie zwei oder drei auf einander folgende Dipodieen zu einem Dimeter oder Trimeter*). Mit Recht; denn wenn schon in den rein iambischen und trochäischen Metren fast überall mehrere Dipodieen einem einzigen Hauptictus unterworfen werden, so muss dies um so mehr in den daktylo-epitritischen Strophen der Fall sein, da das feierliche und erhabene Ethos dieser Strophengattung längere Reihen erheischt und durch die Häufung kurzer und schnell vorüberrauschender dipodischer Reihen seinen hesychastischen Charakter völlig einbüssen würde. Die einzelnen Reihen lassen sich durch die eurhythmische Composition erkennen.

1) Die Tetrapodie (Dimeter), unter allen die häufigste Reihe, akatalektisch, katalektisch und anakrusisch. Jede Strophe gibt Beispiele. Wir führen daher nur die synkopirten Formen auf. Die Synkope ist hier beschränkter als in der Hexapodie, nur die dipodische lässt sich nachweisen:

⏊ ◡ ⎿ — ◡ — — Ol. 6 ep. 42: *πραΰμητίν τ' Ἐλείθυιαν*, Ol. 10 ep. 3; Nem. 11, 5; Nem. 11 ep. 6.

⏊ ◡ ⎿ — ◡ — Pyth. 4, 107 *ὤπασεν λαγέτᾳ*.

2) Die Hexapodie (Trimeter), häufig als gewichtiger Abschluss der Strophe oder Periode gebraucht. Die einzelnen Formen sind folgende:

a) ⏊ ◡ — — — ◡ — — — ◡ — — Die akatalektisch-trochäische Hexapodie, genannt *μέτρον Στησιχόρειον***), Ol. 3, 5: *Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ*, Ol. 3 ep. 5; Ol. 6 ep. 7; Ol. 12 ep. 7; Py. 3 ep. 3; Py. 12, 8; Isth. 3, 6.

---

*) Vgl. d. schol. metr. Pind. und Aristoph.

**) *Στησιχόρειον ἐξ ἐπιτρίτων τρίμετρον ἀκατάληκτον Στησιχόρου εὑρόντος αὐτὸ*, schol. Olymp. 3, 5, 8 u. s.

b) –́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – Die katalektisch-trochäische Hexapodie, Στησιχόρειον κατάληκτον, im Inlaute des Verses mit τονή der schliessenden Arsis, Ol. 12, 3: τὶν γὰρ ἐν πόντῳ κυβερνῶνται θοαὶ, Py. 1, 5; Py. 3, 6; Nem. 10, 6 (zweimal); Nem. 11 ep. 5; Isth. 4 ep. 2; Isth. 5, 7.

c) – –́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – Die akatalektisch-iambische Hexapodie, Nem. 5, 4: Λάμπωνος υἱὸς Πυθέας εὐρυσθενής, Ol. 3, 4.

Durch Synkope der Thesis nach der ersten oder zweiten Dipodie entsteht scheinbar die Verbindung eines Creticus mit einem trochäischen Dimeter, rhythmisch ist jedoch die zweite Arsis des Creticus zum Trisemos gedehnt:

d) –́ ⏑ ⊾ – ⏑ – – – ⏑ – Isth. 5, 7.

e) –́ ⏑ – – – ⏑ ⊾ ⏖ ⏑ – Py. 1 ep. 3.

Durch Synkope der Thesis nach zwei auf einander folgenden Arsen entsteht ein gedehnter sechszeitiger Spondeus, entweder am Anfang oder Schluss der Reihe, mit oder ohne Anakrusis:

f) ⊔́ ⊔ – ⏑ – – – ⏑ – Py. 1, 3: πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν.

g) ⏑ ⊔́ ⊔ – ⏑ – – – ⏑ – Ol. 6, 27: ἐπεὶ δέξαντο· χρὴ τοίνυν πύλας*).

h) –́ ⏑ – – – ⏑ ⊔ ⊔ – Py. 9, 2: σὺν βαθυζώνοισιν ἀγγέλλων.

Auch Böckh gibt diesem Spondeus den Umfang von zwei Trochäen, vgl. praef. ad schol. Pind. p. LI. Ebenso sieht G. Hermann die beiden Längen als gedehnt an, nur bezeichnet er sie unrichtig als Trochäus semantus.

3) Die Dipodie (Monometer). Die beiden Grundformen sind der trochäische Epitrit (ἐπίτριτος δεύτερος) und der iambische Epitrit (ἐπίτριτος τρίτος). Durch Synkope der Thesis entsteht in den mit der Arsis anlautenden Versen der katalektische Ditrochäus, äusserlich ein Creticus, dem rhythmischen Werthe nach einem vollen Ditrochäus gleich, indem die zweite Arsis im Inlaute des Verses zu einer dreizeitigen Länge ausgedehnt wird. In den anakrusischen Versen entsteht durch Synkope der Thesis die Verbindung eines Diiambus mit einer folgenden Arsis, nach der Terminologie der alten Rhythmiker ein ποὺς ἑπτάσημος ἐν

---

*) Auch sonst ist die Anakrusis vor einem gedehnten Spondeus eine kurze Silbe, Eur. Electr. 859, 5.

λόγῳ ἐπιτρίτῳ (◡ ⊥ ◡ ∟). In der Häufigkeit des Gebrauches steht die dipodische Reihe zwischen der Tetrapodie und Hexapodie in der Mitte; als selbständige Reihe eines längeren Verses kommt sie nur Ol. 7, 3 und Py. ep. 3, 3 vor, aber an vielen Stellen ist sie durch die Eurhythmie gesichert, Ol. 3 ep. 2; Ol. 6 ep. 1; Ol. 7, 2. 3; Ol. 8, 3. 8; Ol. 10 ep. 1. 4. 5 u. s. w.

Werden beide Thesen synkopirt, so entsteht ein sechszeitiger Spondeus mit zwei gedehnten Längen, der als selbständige Reihe an folgenden Stellen nachzuweisen ist: Py. 1, 2 ἀρχὰ, Simon. fr. 57, 4 στάλας, Bacchyl. fr. 29, 3 ἁγνᾶς.

Daktylische und anapästische Reihen.

Die daktylischen Reihen bilden die zweite grosse Gruppe von Bestandtheilen in den daktylo-epitritischen Strophen, sie stehen zwar an Häufigkeit des Gebrauches den Epitriten nach, sind aber für jede Strophe unerlässlich. Ihre Anwendung ist für den Charakter dieser Strophengattung bestimmend: die Trochäen und Iamben haben ihre ursprüngliche Stelle hauptsächlich in den Tanzweisen des dionysischen und demetreischen Cultus, die Daktylen und Anapäste in der ernsten Poesie, im Epos, in den Prosodien, Hymnen und Nomen. Die orchestische Lyrik des hesychastischen Tropos behielt die Trochäen und Iamben als das herkömmliche Tanzmetrum bei, gab ihnen aber durch eingemischte daktylische und anapästische Reihen Mannichfaltigkeit. Die einzelnen Reihen sind:

1) Die daktylische Tripodie, oder mit Anakrusis der Prosodiakos, ist ein nothwendiger Bestandtheil einer jeden Strophe, neben welchem kein anderes daktylisches oder anapästisches Element vorzukommen braucht, wie in Ol. 3 str.; Ol. 3 ep.; Ol. 8 ep.; Py. 12; Nem. 9; Isth. 2; Isth. 5 epod. und in sämmtlichen Strophen der Dramatiker mit Ausnahme von Pax 775 und Aiax 172. Doch sind die Tripodieen im Verhältniss zu den Epitriten weniger zahlreich. So besteht Ol. 3 str. aus sechs Tripodieen und zehn Epitriten, Ol. 3 ep. aus sechs Tripodieen und zehn Epitriten, Ol. 7 str. aus sechs Tripodieen und neun Epitriten, Ol. 7 ep. aus acht Tripodieen und elf Epitriten. Nem. 1 ep. hat nur Eine Tripodie.

In dem Gebrauche der Tripodie tritt das archaische Gepräge des daktylo-epitritischen Metrums klar hervor. Die daktylische Tripodie gehört schon der ältesten litterarisch fixirten Poesie an,

sie liegt akatalektisch dem heroischen Hexameter, katalektisch dem elegischen Pentameter zu Grunde und bildet mit Anakrusis das Maass der Prosodien. Durch ein constantes Bildungsgesetz, welches den Spondeus nur im Auslaut, den Daktylus nur im In- und Anlaut gestattet, hat sie eine für den strengen Charakter jener Strophen noch angemessenere Form erhalten*). Bloss die Tragiker und die Lyriker der späteren Zeit haben dies Gesetz hin und wieder überschritten. Der Spondeus im Inlaut ist nämlich zugelassen Med. 983, 5 *καὶ μοῖραν θανάτου*; Androm. 766, 5 *τιμὰ καὶ κλέος οὔτοι* und einigemal im Deipnon des Philoxenus; — der Daktylus im Auslaut findet sich Troad. 799, 5 und mit einem Spondeus im Anlaut verbunden Eccles. 571, in beiden Fällen folgt auf die Tripodie eine zweite, wodurch ein Hexameter entsteht:

οὐράνιον στέφανον λιπαραῖσί τε κόσμον Ἀθήναις.
νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν.

Die Arsis ist wie im Hexameter unauflösbar; eine einzige Ausnahme findet sich in einem Eigennamen Isth. 3, 63 *Ἔρνεϊ Τελεσιάδα*. — Die einzelnen Formen der Tripodie sind:

a) ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — akatalektisch, bei den alten Metrikern auch *προσοδιακὸς* genannt. Es ist unrichtig diese Form als katalektisch in bisyllabum zu bezeichnen.

b) ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — katalektisch, *ἑφθημιμερές*, gewöhnlich am Ende des Verses, im Inlaute des Verses mit dreizeitiger Schlussarsis, Py. 3, 6; Py. 9, 7; Isth. 1, 6.

c) — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — *προσοδιακός*; ist die folgende Thesis synkopirt, so wird er zum *ῥυθμὸς δεκάσημος* mit dreizeitiger Schlussarsis, s. S. 414.

d) — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — *προσοδιακὸς ὑπερκατάληκτος* (kein Parömiacus, vgl. S. 411), nur als Schlussreihe eines Verses.

Die Tripodie als Bestandtheil einer zusammengesetzten Reihe s. unten S. 421.

Alle übrigen daktylischen Elemente sind nur secundär. Die Bildungsgesetze über Stellung des Daktylus und Spondeus u. s. w. sind dieselben wie die der Tripodie, eine Anakrusis wird dagegen nicht zugelassen, wenigstens da nicht, wo jene Elemente selbständige Reihen sind.

---

*) Auch im daktylischen Hexameter ist das häufigste Schema das *δακτυλικὸν*, d. h. spondeischer (trochäischer) Auslaut mit lauter inlautenden Daktylen, vgl. § 3.

2) Die daktylische Tetrapodie kommt in Pindars daktylo-epitritischen Epinikien nur siebenmal vor, mit auslautendem Spondeus Ol. 6 ep. 2; Py. 4, 4; Nem. 1, 6; Nem. 1 ep. 2; Nem. 5 ep. 6; mit auslautender Arsis Py. 4, 6; Isth. 3, 5. In allen übrigen Fällen ist sie mit einem anderen Elemente zu einer zusammengesetzten Reihe vereinigt. Bei den Tragikern wird diese Reihe nicht zugelassen, bloss Sophokles gebraucht Aiax 172, 1 eine daktylisch auslautende Tetrapodie, die aber schon wegen ihrer Stellung als Proodikon zu den alloiometrischen Reihen gerechnet werden muss.

3) Die daktylische Dipodie geht als selbständige Reihe immer katalektisch auf die Arsis aus (Choriamb), bei Pindar Ol. 6 ep. 2; Ol. 12, 2; Nem. 5 ep. 4; Isth. 5, 6; bei den Dramatikern niemals. Häufiger ist die daktylische Dipodie mit einem oder zwei Epitriten zu einer einheitlichen Reihe verbunden und wird in diesem Falle auch mit auslautendem Spondeus gebildet. S. unten.

4) Die daktylische Pentapodie, nur selten nachzuweisen, Py. 3, 4, wo sie auf die Arsis ausgeht: *Οὐρανίδα γόνον εὐρυμέδοντα Κρόνου.*

Wie zwei oder drei Epitriten, so können auch zwei daktylische Elemente zu einer einzigen rhythmischen Reihe verbunden werden: zwei akatalektische Dipodieen Ol. 6 ep. 3, eine Tripodie und Dipodie Ol. 6, 2 (*προσοδιακὸν τρίμετρον*, cf. schol. metr. ad h. v.).

Zusammengesetzte daktylo-epitritische Reihen.

Neben dem epitritischen Dimeter und Trimeter kennen die alten Metriker in den hierher gehörenden Strophen auch *κῶλα*, d. h. rhythmische Reihen, in welchen ein daktylisches Element mit einem oder zwei Epitriten verbunden ist. Für diese Kola besteht eine genaue Terminologie, die augenscheinlich aus frühester Zeit stammt*). Es ist kein Grund vorhanden, die zusammengesetzten Kola zu verwerfen, wenn sie auch in den metrischen Scholien zu Pindar und Aristophanes häufig unrichtig angewandt sind. Die eurhythmische Composition bestätigt sie und gibt zugleich die Entscheidung, wo im einzelnen Falle eine Zusammensetzung dieser Art stattfindet.

---

*) Vgl. schol. metr. zu Pind. Ol. 2 — Py. 1 und zu den unten aufgeführten daktylo-epitritischen Strophen des Aristophanes.

1) Die zusammengesetzte Pentapodie (Tripodie und Epitrit), eine der häufigsten Reihen der daktylo-epitritischen Strophen. Die einzelnen Formen, die sich rhythmisch gleichstehen, sind folgende:

a) –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – *ἐγκωμιολογικόν*, *ἐγκωμιολογικὸν Στησιχόρειον**), Ol. 3, 1: *Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν κτλ.*; Py. 1 ep. 1. 2.

b) –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – *ἐγκωμιολογικὸν καταληκτικόν*, Ol. 8 ep. 6; Py. 12, 7.

c) – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – *προσοδιακὸν τρίμετρον* (*ἐκ τοῦ ἀπὸ μείζονος ἰωνικοῦ***), Ol. 3, 2: *κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραίρων εὔχομαι*; Ol. 3, 4; Py. 12, 6; Py. 9 ep. 1; Py. 1 ep. 4.

d) – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – *προσοδιακὸν τρίμετρον ὑπερκατάληκτον*.

e) –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – *προσοδιακὸν τρίμετρον ἀπὸ τροχαίου****), Ol. 10, 1: *ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὅτε πλείστα*, Ol. 12, 6; Py. 3 ep. 3. 5. 8.

f) –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – *προσοδιακὸν ἀπὸ τροχαίου τρίμετρον καταληκτικόν*, Ol. 10, 2: *χρῆσις· ἔστιν δ' οὐρανίων ὑδάτων*; Ol. 12, 1; Py. 1, 1. 2; Py. 3, 1; Py. 3 ep. 1.

g) – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – *ἰαμβέλεγος*†), Nem. 1, 2: *κλεινᾶν Συρακοσσᾶν θάλος Ὀρτυγία*; Nem. 5, 5; Isth. 1, 5.

h) – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – *ἰαμβέλεγος ὑπερκατάληκτος*. Isth. I ep. 1.

Bei der Verbindung der beiden Elemente wird bisweilen eine Synkope der verbindenden Thesis zugelassen, wodurch pentapodische Reihen mit einem inlautenden Chronos trisemos entstehen:

a) –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ – ⏑ – – Eukomiologikon mit Synkope, Py. 1, 6.

b) – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ – ⏑ – Trimetron prosodiakon mit Synkope, Py. 3 ep. 6; Nem. 8 ep. 1.

c) – –́ ⏑ ⊔ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Iambelegos mit Synkope, Trach. 941; Rhes. 224, 1.

*) Serv. 1825; Hephaest. 51; Plotius 2662.

**) Schol. metr. Pind. I, 1.

***) Schol. metr. Pind. Man sah den ersten Epitrit als Ionicus a minore mit anlautender Länge an und theilte ab:

⏒ ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – –

†) Hephaest. 49; Serv. 1825; Plotius 2662; Mar. Victor. 2593; scholl. metrr. Pind.

Synkope nach beiden Arsen des Epitrit findet sich in einem hyperkatalektischen Iambelegos:

∪ └́ └ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — Eur. Electr. 859, 5: *κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε*, vielleicht auch Sophocl. Oenom. fr. *γενοίμαν ἀετὸς ὑψιπέτας*.

2) Zusammengesetzte Hexapodie. a) Gewöhnlich sind zwei Epitriten mit einer katalektisch-daktylischen Dipodie (Choriamb) zusammengesetzt:

⊥́ ∪ — — — ∪ — — — ∪ ∪ —

Die Alten sehen diese Reihe als eine bei Pindar beliebte Modification des *τρίμετρον Στησιχόρειον* an, indem Pindar statt des dritten Epitriten einen Choriamb substituirt habe, und nennen sie *τρίμετρον Στησιχόρειον Πινδαρικῷ ἰδιώματι* oder *τρίμετρον Πινδαρικὸν ἀπὸ Στησιχόρου*. In der That kommt sie bei Pindar nicht gerade selten vor, Ol. 12, 4; Ol. 12 ep. 6; Isth. 4, 2; Isth. 5, 2; von den übrigen Lyrikern findet sich nur bei Bakchylides eine analoge Bildung.

b) Seltener ist ein Epitrit mit einer daktylischen Tetrapodie vereint:

⊥́ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
⊥́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — —
⊥́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ —
— ⊥́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — —

Ol. 12 ep. 3: *ἀκλεὴς τιμὰ κατεφυλλορόησε ποδῶν*; Isth. 5, 3: *δόξαν ἐπήρατον· ἐσχατιὰς ἤδη πρὸς ὄλβου*; Isth. 4 ep. 8 *οὐκ ἄτερ Αἰακιδᾶν κέαρ ὕμνων γεύεται*; Py. 4 ep. 5: *λίμνας θεῷ ἀνέρι εἰδομένῳ γαῖαν διδόντι*.

3) Zusammengesetzte Tetrapodieen. Während die daktylische Dipodie als selbständige Reihe nur selten und nur in choriambischer Form vorkommt, ist sie mit einem Epitriten häufig verbunden und wird alsdann auch mit auslautendem Spondeus gebildet. Die Art der Verbindung ist eine doppelte:

a) mit vorausgehendem Epitriten:

⊥́ ∪ — — — ∪ ∪ — *Σαπφικὸν ὀκτασύλλαβον*, Py. 1, 2; Isth. 2 ep. 4; Isth. 4, 6; Isth. 4 ep. 4. 5.
⊥́ ∪ └ — ∪ ∪ — dieselbe Reihe mit Synkope, Isth. 4 ep. 4.
— — ∪ — — — ∪ ∪ — mit Anakrusis, Isth. 1 ep. 4.
— — ∪ └ — ∪ ∪ — mit Anakrusis und Synkope, Nem. 1 ep. 4.

b) mit nachfolgendem Epitriten:

— ◡ ◡ — — — ◡ — — *χοριαμβικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον*, Ol. 10 ep. 8; Py. 4 ep. 4.

— ◡ ◡ ⊢ — ◡ — — dieselbe Reihe mit Synkope, Oed. R. 1086.

— ◡ ◡ ⊢ — ◡ — mit Synkope und Katalexis, Nem. 11 ep. 4.

Alloiometrische Reihen.

Das überhaupt für den Gebrauch alloiometrischer Reihen geltende Gesetz, dass sie meist nur als Anfang oder Schluss der Strophe oder Periode, namentlich als ein ausserhalb der eurhythmischen Periode stehendes Proodikon oder Epodikon zugelassen werden, ist in den daktylo-epitritischen Strophen mit grosser Sorgfalt gewahrt, nicht bloss bei Pindar, sondern auch bei den übrigen Lyrikern und den Dramatikern. Die alloiometrischen Reihen sind entweder gemischte anapästisch-iambische, seltener gemischte daktylo-trochäische Reihen, oder Ithyphallici. In der Anwendung der einen oder der andern Klasse zeigt sich ein Hauptunterschied der einzelnen Dichter.

1. Die gemischten anapästisch-iambischen Reihen werden von Pindar und, so weit ein Urtheil aus den Fragmenten gestattet ist, von Bakchylides gebraucht, ebenso in dem Päan des Aristoteles v. 1 (p. 360 B). Sie sind durch den überall anlautenden, nie contractionsfähigen Anapäst charakterisirt; die Iamben gestatten irrationale Thesis. Die einzelnen hierher gehörigen Formen sind sehr mannichfach, doch lässt sich von jeder fast immer nur ein einziges Beispiel nachweisen.

a) Den Anlaut bilden zwei Anapäste mit darauf folgenden iambischen Dipodieen oder einem einzelnen Iambus. So entsteht ein anapästisch-iambischer Trimeter oder Dimeter und eine anapästisch-logaödische Tripodie:

Py. 3 ep. 9: ◡ ◡ ⏗ ◡ ◡ — — — ◡ — — — ◡ —

Nem. 8 ep. 4: ◡ ◡ ⏗ ◡ ◡ — — — ◡ —

Nem. 10, 1: ◡ ◡ ⏗ ◡ ◡ — ◡ — Licymn. fr. 4, 1 (p. 599 B). Eine analoge Bildung mit drei Anapästen:

Aristot. l. l. v. 1: ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — —

b) Den Anlaut bildet ein einzelner Anapäst mit darauf folgender irrationaler Thesis:

Py. 9, 1: ◡ ◡ ⏗ ⏑ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Py. 9, 3: ◡ ◡ ⏗ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Py. 1 ep. 8: ◡ ◡ ⏗ $\underline{\alpha}$ — ◡ ◡ —.

Ol. 7, 1: ◡ ◡ ⏗ $\underline{\alpha}$ — ◡ — Ol. 7, 6 Ol. 8, 6.

Bacchyl. 13, 7: ◡ ◡ ⏗ $\underline{\alpha}$ — ◡ — —.

Das Homogene dieser Bildungen fällt klar in die Augen. Dem blossen metrischen Schema nach könnte der Anfang der drei letzten Reihen als ein Ionicus a minore erscheinen, doch ist an einen sechszeitigen ionischen Rhythmus nicht zu denken, weil in den analogen Bildungen Py. 9, 1. 3 die vierte Silbe kurz gebraucht wird und demnach auch Py. 1 ep. 8 u. s. w. irrational zu messen ist. Mit kurzer Thesis an der zweiten Stelle finden sich diese Formen auch in den logaödischen Strophen Pindars, z. B. Ol. 4, 1 *ἐλατὴρ ὑπέρτατε βρον-*, Ol. 13, 5 *ἄμαχον δὲ κρύψαι.*

c) Den Anlaut bildet ein einzelner Anapäst mit Synkope der darauf folgenden Thesis:

Ol. 7 ep. 6: ◡ ◡ ⏒́ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ⏒ — — ◡ —
Nem. 8 ep. 3: ◡ ◡ ⏒́ — ◡ —

Auch diese Bildungen kommen in den logaödischen Strophen Pindars vor: Nem. 6, 5; Py. 6, 4; Ol. 13 ep. 6.

2. Die gemischte daktylo-trochäische Reihe (Glykoneus, Pherekrateus) wird nur ausnahmsweise zugelassen, bei Pindar Ol. 6, 5 eine Hexapodie, *βωμῷ τε μαντείῳ ταμίας Διὸς ἐν Πίσᾳ*, als ein ausserhalb der Eurhythmie stehendes Epodikon der ersten Periode, und Nem. 8, 1 (lydisch) ein Pherekrateus als Anfang der Strophe: *ὥρα πότνια κάρυξ*; vielleicht gehört hierher auch Ol. 7 epod. 3, wo indess das Metrum nicht klar ist. Nicht häufiger sind diese Reihen bei den Tragikern, Med. 834; Aiax 183, vielleicht auch Oed. tyr. 1086, wenn hier nicht das handschriftliche *Νυμφᾶν Ἑλικωνιάδων* für das vulgäre *Ἑλικωνίδων* beizubehalten und in der Strophe *Φοῖβε* als Glosse anzusehen und in *Δάλιε* zu verwandeln ist. Auch in den Fragmenten des Simonides, Bakchylides und der übrigen Lyriker ist die pherekrateische und glykoneische Reihe fast gänzlich ausgeschlossen. Simonid. fr. 57 v. 4 ist *ἀντιτιθέντα μένος* statt *ἀντιθέντα μένος* (nicht *ἀντία θέντα*) zu schreiben. Dagegen scheint sie Stesichorus als Abschluss einer Periode zugelassen zu haben, vgl. die Nachbildung Stesichoreischer Daktylo-Epitriten bei Aristoph. Pax 775, wo die erste Periode mit drei (choriambischen) Pherekrateen abschliesst, und Stesich. fr. 26, 3: *καὶ τριγάμους τίθησι καὶ λιπεσάνορας.*

3. Der trochäische Ithyphallicus, von Pindar, Bakchylides und wie es scheint auch von Stesichorus ausgeschlossen, von den übrigen Lyrikern und Dramatikern in derselben Weise

wie von Pindar die gemischte anapästisch-iambische Reihe gebraucht. Der Ithyphallicus hat mit Ausnahme von Rhes. 225 und Pax 776 seine Stellung stets am Schluss der Strophe; so schon in den Skolien des Pittacus, Chilon u. s. w., bei Simonides und den Dramatikern. Nur selten ist im Ithyphallicus eine Synkope eingetreten, Oed. tyr. 1097 *ταῦτ' ἀρέστ' εἴη*. Warum sich der strengere Stil des Pindar dieser Reihe enthält und warum sie auch die übrigen Vertreter der daktylo-epitritischen Strophen nur zum Abschlusse der Strophe zulassen, ergibt sich aus dem ethischen Charakter. Es ist nicht die Kürze der Reihe, denn die noch kürzere und schneller vorübereilende Dipodie ist ziemlich häufig gebraucht, sondern die rhythmische Gliederung der Tripodie, zufolge deren die inlautenden Füsse stets rein gehalten werden müssen und den dem hesychastischen Tropos charakteristischen Wechsel von dreizeitigen und retardirenden Füssen ausschliessen. — Beispiele von anderen trochäischen oder iambischen Reihen sind sehr vereinzelt, Pind. Nem. 8 ep. 4 (lydisch): *ἀστῶν θ' ὑπὲρ τῶνδ' ἅπτομαι φέρων*, vielleicht auch Pind. Dithyr. 81, 4.

Rhythmische Messung der metrischen Elemente.

Bezüglich der rhythmischen Messung der daktylo-epitritischen Strophen sind wir bei dem Mangel einer directen Ueberlieferung auf die Combinationen aus den allgemeinen Grundsätzen der alten Rhythmiker und aus der Beschaffenheit der uns erhaltenen daktylo-epitritischen Lieder angewiesen. Seit G. Hermanns und Böckhs metrischer Thätigkeit bis heute sind die Auffassungen weit auseinander gegangen und ist bis jetzt eine Uebereinstimmung nicht erzielt worden.

Wollte man die metrischen Bestandtheile unserer Strophen lediglich nach dem ein- und zweizeitigen Schema der sprachlichen Silben messen, so würden die daktylischen Elemente vierzeitiges Taktmaass haben wie im heroischen Hexameter, dem anapästischen Tetrameter und System, die trochäischen Dipodieen aber würden bei ihrem vorwaltenden spondeischen Ausgange fast durchweg siebenzeitig zu messen sein: $\underset{3}{-\smile}\,|\,\underset{4}{-\,-}$. Die Ueberlieferung des Aristoxenus (Gr. Rhythm.[3] S. 182, 194) erkennt zwar einen siebenzeitigen Takt ausdrücklich an, sie nennt ihn *ποὺς ἐπίτριτος ἑπτάσημος*, dessen beide Theile sich verhalten

wie 3 : 4, aber sie schliesst das Vorkommen eines solchen Taktes auf das Bestimmteste von der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* aus, d. h. es kann ein solcher Takt nur vereinzelt unter anderen Takten vorkommen, nicht aber in unmittelbarer Wiederholung hintereinander. Ausserdem wird ein solcher siebenzeitiger Rhythmus als *σπάνιος* bezeichnet. Hieraus folgt, dass die in den daktylo-epitritischen Strophen vorkommende Silbenverbindung — ◡ — — nicht ein siebenzeitiger epitritischer Takt sein kann; denn einmal ist dieselbe keineswegs 'selten', sondern im Gegentheil ausserordentlich häufig und sodann wird sie sogar mit Vorliebe mehreremals hintereinander wiederholt (lässt also *συνεχὴς ῥυθμοποιία* zu), z. B. Pind. Ol. 12, 3 u. 4, 19, Soph. Trach. 100:

ἢ ποντίας αὐλῶνας ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς,
εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

Ueberhaupt lässt sich für die daktylo-epitritischen Strophen keine dem sprachlichen Silbenschema völlig entsprechende Messung annehmen, da sie einen Taktwechsel, d. h. einen fortwährenden, sich von Reihe zu Reihe überschlagenden Wechsel von dreizeitigen, siebenzeitigen und vierzeitigen Rhythmen bedingen würde. Böckhs Annahme der Taktgleichheit lässt sich aus Arist. Quint. p. 99 mit unumstösslicher Sicherheit nachweisen. Aristides sagt nämlich, dass die Rhythmen, in welchen ein Wechsel von einem Takte in den anderen (*μεταβολὴ γένους*) stattfände, für das Gemüth *φοβεροὶ* und *ὀλέθριοι* seien: *Πάλιν οἱ μὲν ἐφ' ἑνὸς γένους μένοντες ἧττον κινοῦσιν, οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν ἑκάστῃ διαφορᾷ παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες. διὸ κἂν ταῖς κινήσεσι τῶν ἀρτηριῶν αἱ τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμεναι διαφορὰν ταραχώδεις μέν, οὐ μὴν κινδυνώδεις, οἱ δὲ ἤτοι λίαν παραλλάττουσαι τοῖς χρόνοις ἢ καὶ τὰ γένη μεταβάλλουσαι φοβεροί τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι.* Welche Rhythmen der griechischen Melik aber sind weniger *φοβεροὶ* und *ὀλέθριοι* als die hesychastischen Daktylo-Epitriten, die den Charakter männlicher Ruhe und heiteren Seelenfriedens tragen? Wenn irgendwo in gesungener Poesie, so ist hier die *μεταβολὴ γένους* ausgeschlossen. Es gibt allerdings Strophen mit Taktwechsel; aber dies sind nicht die Daktylo-Epitriten, sondern die Dochmien in den tragischen Klag- und Verzweiflungsmonodieen, die mit *ἀνακλώμενοι* und andern Metren wechselnden Ionici in ihrer bakchischen Ekstase, ihrem orgiastischen Taumel und hin-

schmelzenden Schmerze, die enthusiastischen, muthwilligen und kecken Päonen des systaltischen Tropos in Verbindung mit Trochäen, Anapästen oder Logaöden und endlich die aus verschiedenen Metren gemischten aulodischen Nomoi des jüngsten Stiles, in denen auch die *μεταβολή* der Tonarten gebräuchlich war. Alle diese metabolischen Rhythmen bilden durchgehends den Gegensatz zu den Daktylo-Epitriten. Auch in den kleinen episynthetischen Strophen des Archilochus mögen wir Taktwechsel annehmen, in den daktylo-epitritischen Strophen dagegen ist er nach der Tradition und nach Allem, was wir über den Rhythmus der gesungenen Poesie wissen, unmöglich. Es ist also durch die rhythmische Tradition festgestellt, dass Einheit des Rhythmus in diesen Strophen stattfinden muss, d. h. dass die Füsse der verschiedenen Metren einander rhythmisch gleichgestellt waren. Doch ist hierunter keine absolute Taktgleichheit wie in der modernen Musik zu verstehen. Ausgeschlossen ist nämlich nur die *μεταβολή κατὰ γένος*, nicht aber die durch Einmischung irrationaler Füsse entstehende *μεταβολή κατ' ἀλογίαν*, durch welche nur eine *μικρὰ διαφορὰ* hervorgebracht, aber nicht das Rhythmengeschlecht gestört wird, wie oben Aristides sagt.

Es sind in der daktylo-epitritischen Strophe nur zwei Messungen möglich, entweder die isische oder die diplasische; innerhalb einer jeden können aber verschiedene Annahmen statuirt werden:

I. In der isischen Messung ist der vierzeitige Daktylus der Grundrhythmus, welchem der Epitrit assimilirt wird.

1) Die kurze Thesis des Trochäus kann irrational gemessen werden, akatalektisch:

— ᴗ (α)	— —	— ᴗᴗ	— ᴗᴗ	— —
2 : 1½	2 : 2	2 : 2	2 : 2	2 : 2

katalektisch:

— ᴗ (α) ⊔ — ᴗᴗ — ᴗᴗ ⊔

Diese Messung ist der Gegensatz zu der diplasischen, in welcher der Trochäus des Epitriten rational, dagegen die zweite Länge in dem Spondeus des Epitriten irrational gemessen wird. Die Annahme des Alogos in dem Trochäus gibt dem Rhythmus ein Accelerando, die des Alogos in dem Spondeus des Epitriten dagegen ein Ritardando, dort wird der Trochäus des Epitriten dem Daktylus rhythmisch gleichgesetzt, hier dagegen der Daktylus

dem Trochäus, in beiden Fällen wird aber die Taktgleichheit gewahrt, da durch die *ἀλογία* nur eine *μικρὰ διαφορά*, nicht eine *μεταβολὴ κατὰ γένος* hervorgebracht wird. Jene Messung wurde in der ersten Auflage der Griech. Rhythm. S. 123 ff. 171 ff. aus der Tradition ausführlich begründet, in der speciellen Metrik (Band 3, 403) gingen wir jedoch von derselben ab. Warum, wird sich unten zeigen.

2) Der Trochäus des Epitriten und jede Länge des auslautenden Spondeus der daktylischen Reihe ist vierzeitig oder mit anderen Worten: der vierzeitige Trochäus hat die Form der Viertel-Triole, der auslautende Spondeus der daktylischen Reihen ist ein *σπονδεῖος μείζων*:

— ◡ | — — | — ◡◡ | — ◡◡ | ⊔ ⊔
4 | 4 | 4 | 4 | 4 4

Das nach dem äusseren Silbenschema als daktylische Tripodie erscheinende *κῶλον* ist also rhythmisch eine daktylische Tetrapodie. Es kann dann durchgehende dipodische oder tetrapodische Messung stattfinden. Diese Ansicht ist von Westphal in der zweiten Auflage der Metrik aufgestellt und mit ebenso grossem Scharfsinn wie mit genauer Kenntniss der rhythmischen Tradition durchgeführt worden*), doch ist es nicht gelungen anstössige Consequenzen zu beseitigen. In der trochäisch auslautenden daktylischen Tripodie müsste die letzte Silbe als *τετράσημος* ausgehalten werden:

— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡
2 : 2 | 2 : 2 | 4 : 4

= ⊔ ⊔ und in der katalektisch auslautenden Reihe die letzte Länge, wo nicht Pause stattfinden kann, als *ὀκτάσημος*:

— ◡◡ | — ◡◡ | —
2 : 2 | 2 : 2 | 8

= ⊔‿⊔. Durch die dipodische Messung soll die „künstliche Eurhythmie grosser, verschlungener Perioden beseitigt werden, die nur durch das Auge, nicht durch das Gehör begriffen werden können“. Westphal ist zwar der daktylischen Messung treu geblieben, hat aber seine Ansicht im „Aristoxenus von Tarent“ 1883 und in „Musik des griech. Alterthums“ 1883 dahin modificirt,

*) Siehe auch Westphal, Harmonik und Melopöie Vorr. XVII und J. H. Schmidt, Kunstf. II, 83.

dass der Trochäus als dreizeitiger Fuss durch die ἀγωγὴ dem vierzeitigen Daktylus an Zeitumfang gleichgesetzt werde.

3) J. H. Schmidt, Kunstf. der griech. Poesie II, 82 setzt nach der Auffassung von K. Lehrs (s. Westphal, Allg. Metr.[3], S. 25) den Trochäus dem Daktylus dadurch gleich, dass die Länge des Trochäus den Zeitwerth von drei Kürzen hat, der auslautende Spondeus der daktylischen Reihe dagegen als ein einziger Daktylus gemessen wird:

⏗ ⏑ | — — | — ⏖ | — ⏖ | — —
3 : 1 | 2 : 2 | 2 : 2 | 2 : 2 | 2 : 2
4 4 4 4 4

Schon J. H. Voss (in der Metrik der umgekehrte G. Hermann. S. Griech. Rh.[3] S. 6) hatte in der „Zeitmessung der deutschen Sprache“ S. 183 einen Trochäus angenommen, der durch Verlängerung der Länge zu einer dreizeitigen Silbe gedehnt zusammen mit der folgenden Kürze an Zeitumfang dem vierzeitigen Daktylus gleichstände; aber für diese Messung ist nicht die geringste Bürgschaft vorhanden weder in der rhythmischen Tradition, die von einem vierzeitigen Trochäus nichts weiss, noch in der Analogie des anderweitigen Gebrauches der Daktylen; auch die erhaltenen daktylo-epitritischen Texte geben keinen Fingerzeig.

II. Diplasische Messung. Hier wird der Trochäus als Grundrhythmus angenommen und der Daktylus ihm assimilirt.

1) Kein Geringerer als A. Böckh hat diese Messung inaugurirt, der auch zuerst die Taktgleichheit in unserer Strophengattung als oberstes Princip aufstellte. Die Dipodie — ⏑ — — oder — ⏑ — ⏑ hat nach Böckh dieselbe Messung wie im trochäischen Tetrameter und System: — ⏑ ist ein rationaler dreizeitiger Trochäus, — — ein irrationaler Trochäus. Die Länge des Daktylus ist genau der folgenden Doppelkürze gleich, aber sie ist nicht zweizeitig wie im gewöhnlichen Daktylus, sondern dreizeitig: sowohl die Länge wie die Doppelkürze hat denselben Umfang wie der dreizeitige Trochäus der trochäischen (oder epitritischen) Dipodie:

3 3 3 3 3 3
— ⏑ | — ⏓ | — | ⏑ ⏑ | — | ⏑ ⏑ | — —

Der einzelne Daktylus ist also sechszeitig und steht hiermit im Umfange dem Ditrochäus oder Epitritus gleich.

Zugleich ist es die Ansicht Böckhs, im Epitrit sei der auslautende Spondeus genau so gross wie der anlautende Trochäus, die beiden Längen desselben verhielten sich wie 4 : 3, mithin betrage die erste $\frac{12}{7}$, die zweite $\frac{9}{7}$ des *χρόνος πρῶτος*. Die beiden Kürzen des Daktylus dagegen seien einander gleich: jede betrage $1\frac{1}{2}$ des *χρόνος πρῶτος*.

Somit ist denn in unseren Strophen nach Böckh der einzelne $\frac{3}{8}$-Takt ausgedrückt durch folgende Silbengrössen:

1) — ◡ (Trochäus) [2, 1]

2) — — (Spondeus der trochäischen Dipodie) [$\frac{12}{7}$, $\frac{9}{7}$]

3) ◡ ◡ (Doppelkürze des Daktylus) [$1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$]

4) — (Länge des Daktylus). [3]

Von dieser Böckhschen Messung widerspricht zunächst die auf $\frac{12}{7} + \frac{9}{7}$ angegebene Grösse des Spondeus (irrationalen Trochäus) der Ueberlieferung des Aristoxenus; denn ihr zufolge sind die beiden Silben des irrationalen Trochäus genau einander gleich. Aber auch der von Böckh angenommenen Dehnung des Daktylus zum sechszeitigen Maasse stehen die Angaben der alten Rhythmiker entgegen. Nach Böckh nämlich ist die daktylische Tripodie

3 3 3 3 3 3
—, ◡ ◡, —, ◡ ◡, —, —

eine 18-zeitige Reihe, die daktylische Tetrapodie

3 3 3 3 3 3 3 3
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

eine 24-zeitige Reihe; die 18-zeitige Reihe ist nach Aristoxenus errhythmisch, nicht aber die 24-zeitige. Wenn man nicht annehmen will, dass die daktylische Tetrapodie in zwei verschiedene Reihen zu sondern ist, sondern gleich der Tripodie eine einheitliche Reihe bildet, so muss die sechszeitige Messung des einzelnen Daktylus nothwendig aufgegeben werden: der Daktylus kann nur drei- oder vierzeitig sein, wenn sich dessen Messung mit der Lehre von der Ausdehnung der rhythmischen Reihen vereinen lassen soll. S. auch Gr. Rh.[3] S. 133. Einen Punkt hatte jedoch Böckh richtig getroffen, dass die schliessende Länge des Epitrit irrational sei. Gegen Böckhs Messung erklärte sich zuerst G. Hermann, der nach und nach drei verschiedene Ansichten aufstellte, zuletzt aber auf die Lösung der Frage verzichtete.

Er ging davon aus, dass im Epitrit nicht der Trochäus, sondern der Spondeus den Hauptictus trage, im Spondeus selber aber enthalte die erste Länge vier, die zweite zwei Moren, der Epitrit sei mithin ein neunzeitiger Fuss:

´ ◡ | ″ —
2 : 1 | 4 : 2

So in der Abhandlung *de metrorum mensura rhythmica* 1815. Neun Jahre später (*de epitritis doriis dissertatio*) sah er in dem Spondeus einen vierzeitigen Fuss und identificirte den Epitriten mit dem siebenzeitigen ῥυθμὸς ἐπίτριτος der Rhythmiker:

´ ◡ | ″ —
2 : 1 | 2 : 2

Endlich erklärte er sich Jahn N. Jahrb. 1837, S. 378 dahin, dass Taktgleichheit in den dorischen Strophen herrsche, ohne jedoch die Messung anzugeben. Wir wollen hier nicht geltend machen, dass Hermann den λόγος ἐπίτριτος und τροχαῖος σημαντὸς der Alten unrichtig auffasste; nur dies möge bemerkt sein, dass in seinen beiden Messungen keine Einheit des Rhythmus entsteht.

2) Schon in der ersten Auflage der griechischen Rhythmik ist eine einfachere, der rhythmischen Tradition der Alten entsprechende Messung aufgestellt worden, welche in der speciellen Metrik durchgeführt wurde: Die schliessende Länge des Epitrit ist ein ἄλογος, d. h. eine irrationale Silbe, welche in der Mitte steht zwischen der einzeitigen und zweizeitigen, die Daktylen sind dreizeitig, in der Weise, dass die beiden ersten Silben (χρόνος ἄλογος und βραχέος βραχύτερος) die Arsis, die dritte die Thesis enthalten, bez. die Messung des Epitriten bildet den Grundrhythmus, die Daktylen werden ihm durch diplasische Messung assimilirt:

— ◡ — $\overset{\alpha}{—}$ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —
2 : 1
— ◡ — $\overset{\alpha}{—}$ — ◡ ◡ — ◡ ◡ └

z. B.:

χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν,
ἁγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα.

◡ — α — ◡ — $\overset{\alpha}{—}$ — ◡ ◡ — ◡ ◡ └ (oder — ^)
2 : 1 2 : 1

— ◡ — $\underline{\alpha}$ — ◡ ◡ ⊾ — ◡ — $\underline{\alpha}$ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ⊾ ⊾ ⊾
2 : 1 2 : 1 2 : 1

⊾ ⊾ — ◡ — $\underline{\alpha}$ — ◡ ⏓

◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ ⊾ — ◡ — $\underline{\alpha}$ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ⊾
2 : 1 2 : 1 2 : 1 2 : 1

Die daktylo-epitritischen Strophen erhalten durch die ἄλογοι, die wir dem Ritardando der modernen Musik vergleichen können, nachdrucksvolle Gravität, die das Gemüth feierlich bewegt, während die übrigen Daktylo-Trochäen durch die ungehemmte Continuität der dreizeitigen Füsse einen leichteren Rhythmus haben. Die Irrationalität ist dieselbe wie in dem iambischen Trimeter und dem trochäischen und iambischen Tetrameter, die in der Poesie der Iambographen (überhaupt in der ältesten Poesie) gesungene Metren waren oder wenigstens mit Instrumentalbegleitung (melodramatisch, παρακαταλογάδην), d. h. also im strengen Takte vorgetragen wurden; auch der Daktylus ist als secundärer Fuss im Trimeter zugelassen, nur dass das, was in diesen iambischen und trochäischen Versen arbiträr nach dem Unterschiede der ethischen Stimmung, besonders der tragischen und komischen, stattfand, in den daktylo-epitritischen Strophen, die nur für Gesang und Orchestik bestimmt waren, zum festen, meist gleichmässigen Gesetze geworden ist. Der ἄλογος gehört nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Aristoxenus (Allg. Th. d. Metr., S. 19) dem ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμὸς d. h. dem gesungenen Verse an und sowohl der kyklische Daktylus wie der kyklische Anapäst galten nach Dionysius von Halikarnass (a. a. O. S. 16) ἀμφότεροι als τῶν πάνυ καλῶν ῥυθμοί. Die Alten fühlten in diesem Sichkräuseln der rhythmischen Wellen, die doch ihren streng regelmässigen, diplasischen Gang gehen, einen Reiz schöner Mannichfaltigkeit innerhalb der Einheit, worüber wir weiter in der Charakteristik der Logaöden zu sprechen haben. Wer den diplasischen Daktylus in der von uns angenommenen Messung — ◡ ◡ ($1\frac{1}{2}\ \frac{1}{2} : 1 = 2 : 1$) nur den recitirten, nicht den melischen Versen zuschreibt, muss die Taktgleichheit in den daktylo-epitritischen Strophen dadurch herstellen, dass er im Tempo (ἀγωγή) den Daktylus nicht länger ausgehalten werden lässt als den Trochäus, dass also beide Füsse gleiche zeitliche Ausdehnung haben, z. B. eine daktylische Tetrapodie zwei Epitriten an Zeitdauer gleichsteht. Die Trochäen hören dann nicht auf Trochäen, die Daktylen

hören nicht auf Daktylen zu sein, es wurde die verschiedene Gliederung des λόγος ποδικὸς gefühlt; aber dadurch, dass sie an Zeitausdehnung durch das Tempo gleichgestellt werden, wird die rhythmische Einheit nicht verletzt. Es findet also hier in der Aufeinanderfolge der rein trochäischen und rein daktylischen Reihen (κῶλα καθαρά) dasselbe statt, was innerhalb der logaödischen Reihen (κῶλα μικτά) augenfällig hervortritt: Die Logaöden sind nichts Anderes als die consequente Fortbildung des schon in den episynthetischen Metren enthaltenen Princips, eine Uebertragung der Verbindung von Füssen verschiedener Rhythmengeschlechter in dieselbe Reihe oder: Die Daktylo-Epitriten sind die erste Erscheinung eines Princips, das seine Vollendung in den Logaöden findet. Messen wir die Logaöden diplasisch, so müssen auch die Daktylo-Epitriten diplasisch gemessen werden.

Dass unsere Messung mit den rhythmischen Grundsätzen der Alten, in deren System ausdrücklich der χρόνος ἄλογος und βραχέος βραχύτερος erwähnt werden, übereinstimmt, kann nicht bezweifelt werden, indessen reicht die Anwendung dieser Grundsätze auf die vorliegende Frage zu ihrer völligen Entscheidung nicht aus. Jene Grundsätze bezeichnen nur die Schranken, innerhalb derer wir uns zu bewegen haben; die letzte Entscheidung kann nur aus der Beschaffenheit der vorhandenen daktylo-epitritischen Texte und aus dem ganzen Verhältnisse des Gebrauches des γένος διπλάσιον gegenüber dem ἴσον in der melischen Metrik gegeben werden. Dies ist bisher unterlassen worden. Wir machen für die diplasische Messung folgende Gründe geltend:

1) In Ol. 13 findet ein Uebergang aus Logaöden in Daktylo-Epitriten statt, der einer näheren Untersuchung bedarf. Bis zum Schlusse der ersten Reihe im sechsten Verse ist die Strophe logaödisch nach den festen Gesetzen des pindarischen Logaödenstiles, dann folgen etwa von der Mitte des sechsten Verses an nicht allein den übrigen Theil der Strophe sondern auch die ganze Epode hindurch Daktylo-Epitriten. Dies geschieht in zehn, sage zehn Strophen! Es ist nicht möglich, dass durch so viele Strophen hindurch ein so schroffer Uebergang aus dem γένος διπλάσιον in das ἴσον und zwar nicht allein mitten im Verse, sondern auch sogar meist mitten im Worte, immer aber mitten im Satze stattfinden sollte, aber es ist

auch nicht möglich, dass hier die Daktylo-Epitriten diplasisch gemessen werden, während alle übrigen isisch gemessen werden sollen. Wir haben hier einen Fingerzeig für die Messung, welchen uns Pindar selbst gibt. Der Uebergang ist nur möglich, wenn beide Strophengattungen Einheit des Rhythmus haben, d. h. diplasisch gemessen werden. Es kann hiergegen nicht etwa Euripides in das Feld geführt werden, welcher in derselben Strophe Daktylo-Epitriten mit Ithyphallici, die neben den Epitriten von den Tragikern gebraucht werden, und Daktylo-Trochäen, bez. Logaöden vereinigt. Der Sachverhalt ist hier ein ganz anderer (s. unten die Daktylo-Epitriten der Dramatiker). Bei Euripides gehen die Daktylo-Epitriten voraus und bilden festgeschlossene Gruppen, die nirgends mitten im Verse, geschweige mitten im Worte, sondern stets mit vollem Verse, meist auch mit einem Satztheile endigen. Die Strophe ist augenscheinlich zweitheilig oder, wo sich nur zwei daktylisch-epitritische Verse finden, bilden diese beiden Verse den ruhigen Eingang. Dies ist nicht anders aufzufassen, als wenn in drei Liedern der Medea im Gegensatze zu dem vorausgehenden, heftig erregten Dialoge ein ruhiges, daktylo-epitritisches Strophenpaar beginnt und dann ein mehr bewegtes logaödisches folgt. Die nahe rhythmische Verwandtschaft der beiden Strophengattungen, die nur verschiedene εἴδη innerhalb eines γένος bilden, zeigt sich auch bei Sophokles. In der Antig. v. 582—592 sind die drei ersten Verse, auf welche tragische Iamben folgen, daktylo-epitritisch und schliessen mit einer logaödischen Tetrapodie πρὸς δυοῖν, der erste Vers kann aber auch als logaödische Pentapodie mit Anakrusis aufgefasst werden. Diese drei Verse bilden gegenüber den folgenden eine geschlossene Gruppe. In den Trachin. v. 112—121 folgen auf eine daktylo-epitritische Strophe zwei Verse mit daktylischen Tripodieen in der Form der erwähnten Strophen als Nachklang der vorausgehenden Strophe. In allen diesen Fällen liegt durchgehende diplasische Messung bei Weitem näher als *μεταβολή*, die unmotivirt sein würde.

2) Dass die Epitriten nichts Anderes sind als diplasische Ditrochäen mit *ἄλογος*, beweist das oben erwähnte häufige Vorkommen des Ditrochäus an Stelle des Epitrit in den leichter gehaltenen Liedern auf Knaben oder Sieger in weniger angesehenen Agonen. Es ist dies derselbe ethische Unterschied wie zwischen den tragischen und komischen Trimetern

und Tetrametern. Auch dies ist ein unmittelbarer Fingerzeig, welchen uns Pindar selbst gibt.

3) Es ist nicht wahr, dass der ruhigere Ton in den daktylo-epitritischen Oden, die dem *τρόπος ἡσυχαστικὸς* angehören, das isische Rhythmengeschlecht erheische. Dies ist das verhängnissvolle Vorurtheil, welches die Annahme der isischen Messung zur Folge gehabt hat. Auch die logaödischen Epinikien gehören dem *τρόπος ἡσυχαστικὸς* an, nach der Tradition überhaupt alle Epinikien und Enkomien zusammen mit den Hymnen und Päanen u. s. w.*) Wir nehmen nur die päonischen und päonisch-logaödischen Epinikien aus, die wir nach der unten zu begründenden Ansicht glauben dem *τρόπος συσταλτικὸς* zurechnen zu dürfen, die aber von den alten Musikern nicht erwähnt werden, weil sie nur in geringer Anzahl vertreten waren; die logaödischen Epinikien dagegen waren den daktylo-epitritischen an Zahl mindestens gleich, wenn wir die Fragmente des Simonides hinzunehmen. Es ist weiter überliefert, dass innerhalb jedes Tropos verschiedene *εἴδη* bestehen. Die logaödischen Oden sind mehr bewegt als die daktylo-epitritischen, aber beide haben dieselbe ethische Grundstimmung des hesychastischen Tropos, ruhige Würde und feierlich-gehobene Stimmung der Seele in Friede und Freiheit (*ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν*) gegenüber den Gedichten der beiden anderen *τρόποι*. Diese verschiedenen *εἴδη* sind uns freilich nicht namentlich überliefert, aber wenn wir die Reihe der dem hesychastischen Tropos angehörigen Lieder durchgehen, so werden wir nicht verkennen können, dass z. B. die *Βακχικὰ* und *Ὀσχοφορικά*, die mit der *γυμνοπαιδικὴ* verbunden waren, jedenfalls den Epinikien gegenüber ein besonderes *εἶδος* bildeten. So sind also auch die daktylo-epitritischen und die logaödischen Epinikien des Pindar nur verschiedene *εἴδη* eines und desselben *τρόπος*. Der rhythmisch-ethische Sinn der Griechen in der klassischen Zeit war mehr ausgebildet und kannte feinere Unterschiede als der moderne. Er bedurfte keines so auffälligen und groben Unterschiedes zur Bezeichnung verschiedener Grade der Ruhe und Bewegung wie des Unterschiedes des *γένος ἴσον* und *διπλάσιον*. Ausserdem aber ist zu

*) Rossbach, Gr. Rhythm.[1] S. 192. Westphal, Gr. Rhythm.[3] S. 257.

bedenken, dass überhaupt in der chorischen Lyrik der hochklassischen Zeit und des Dramas das *γένος διπλάσιον* weit über das *ἴσον* vorherrscht und in den verschiedensten Modificationen und Compositionsweisen für die ganze Scala poetischer Stimmungen gebraucht wird, wie besonders die Logaöden zeigen. Selbst die daktylischen Strophen archaischen Stiles müssen, wo sie mit Trochäen gemischt sind, diplasisch gemessen werden.

4) Nicht ohne Bedeutung für die diplasische Messung der Daktylo-Epitriten ist die Beschaffenheit der Anakrusis. Sie ist entsprechend der epitritischen Form meist eine lange Silbe (*ἄλογος*), selten eine kurze, die Doppelkürze kommt fast ausnahmslos nur in alloiometrischen Reihen vor. Bei daktylischem Rhythmus müsste gerade das Umgekehrte erwartet werden, dass die Doppelkürze als die Grundform das Regelmässige, die Länge das Seltenere und die einfache Kürze die Ausnahme wäre. Die äolischen Daktylen können nicht eingewandt werden, da gerade die Einsilbigkeit der meist kurzen Anakrusis Zeugniss von der diplasischen Messung ablegt.

Aus diesen Gründen bleiben wir bei der in der ersten Auflage der Metrik bevorzugten diplasischen Messung mit Ritardando im Epitrit, durch welches der Rhythmus noch gehaltener und ruhiger wird als in den iambischen Trimetern der Tragödie.

Eurhythmische Composition.

Nachdem wir im Vorausgehenden gezeigt haben, dass in den daktylo-epitritischen Strophen Taktgleichheit herrscht, haben wir die Frage zu erörtern: Ist es genug, dass die einzelnen Füsse einander rhythmisch gleich sind und dass die Mannichfaltigkeit der metrischen Formen auf einheitliche Grundtypen zurückgeht oder herrscht noch eine höhere Ordnung? Die Antwort ist zunächst: Ein rhythmisches Kunstwerk entsteht erst dann, wenn sich die einzelnen Theile gegenseitig erfordern und bedingen und sich in der Weise zu einem Ganzen zusammenschliessen, dass Alles in Wechselwirkung steht. Es ist nicht genug, dass die einzelnen Takte der rhythmischen Reihen einander gleich sind, sondern es müssen sich auch die rhythmischen Reihen in ihrer Ausdehnung und Gliederung entsprechen. Man hat vom Standpunkte der modernen Musik aus versucht die daktylo-epitritische Strophe in gleiche Reihen einzutheilen und sie einer durchgehends dipodischen Messung zu unterwerfen.

Ueber diese misslungenen Versuche haben wir in der Vorrede zu der Gr. Rhythm.[1] gesprochen und dargethan, dass hierdurch ein unheilvoller Conflict von Metrum und Rhythmus herbeigeführt ward, dass die Reihen verstümmelt und die charakteristischen Elemente der Strophen verunstaltet werden. Die Anordnung der Reihen ist bei Weitem kunstreicher: keine Monotonie fortwährender dipodischer Messung, sondern eine Architektonik symmetrischer Perioden, wobei die Integrität der metrischen Elemente das unerlässliche Gesetz ist. Die kunstreiche eurhythmische Symmetrie in der daktylo-epitritischen Strophe gehört zum Wesen des archaischen Kunststiles, dem wir die Daktylo-Epitriten zuzurechnen haben, und tritt ebenso in der Plastik und dem ältesten Redestil hervor, besonders in der Anordnung der Gruppen in den Tempelgiebeln, in der Bildung der Gewänder und Haartouren, in dem bis in die einzelnen Satzglieder sich erstreckenden symmetrischen Periodenbau des Redestiles der Sikelioten und des Antiphon. Diese kunstvolle Symmetrie tritt in den später vorwiegend gebrauchten Strophengattungen, besonders den logaödischen, ebenso wie in der klassischen Plastik zurück und macht einer einfacheren Anordnung Platz, wenngleich sie immer noch in bedeutsamer Weise nachwirkt. Die Gesetze, welche die eurhythmische Composition der daktylo-epitritischen Strophen bedingen, sind die folgenden:

1) In der eurhythmischen Composition respondiren die an Ausdehnung gleichen Reihen, nicht aber bloss die einzelnen Füsse; die letzteren, einerlei ob Trochäen oder Daktylen, werden an Zeitdauer gleich ausgehalten. Der Daktylus steht daher einem Trochäus oder Spondeus an rhythmischer Geltung gleich und kann eurhythmisch mit ihm respondiren.

2) Die katalektischen und synkopirten Reihen sind den akatalektischen und nicht synkopirten rhythmisch gleich. Die fehlende Thesis in den ersteren wird in der Mitte des Wortes durch *τονή* der letzten Arsis, am Wortschlusse entweder gleichfalls durch *τονή* oder durch *χρόνος κενὸς* ersetzt. Die Pause, welche für die Singenden ein kurzes Respirium bildet, wird innerhalb des Verses streng rhythmisch eingehalten und von der Instrumentalmusik durch Tone ausgefüllt. Wann am Wortschlusse *τονή* oder Pause eintrat, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, konnte auch von verschiedenen *κορυφαῖοι* verschieden gehandhabt werden, doch liegt es in der Sache, dass,

wo Interpunction stattfindet, die Singenden eher Pause als τονή eintreten liessen. Das gilt vom Inlaut des Verses. Im Versauslaut findet bezüglich der katalektischen Reihen dasselbe statt, nur dass hier Wortbrechung nicht zulässig ist; die kurze Silbe an Stelle der langen (anceps) bedingt längere τονή oder längere Pause. Im Uebrigen sind wir bei dem Untergange der pindarischen Melodieen über die Anwendung der Pausen nicht hinreichend unterrichtet, es muss aber zugegeben werden, dass die Verspause nicht ausserhalb des Rhythmus steht*).

3) Ein mit Anakrusis beginnender Vers kann in der eurhythmischen Composition einem mit der blossen Arsis beginnenden Verse respondiren, wenn beide durch gleiche Taktzahl rhythmisch einander gleich sind.

4) Wie in der Sprache Sätze und Satzglieder, so vereinigen sich in der Strophe Reihen und Verse zu einer Periode. Die Periode bildet ein rhythmisches Ganzes, das gewöhnlich aus mehreren, selten aus einem Verse besteht, ihr Anfang und Ende kann nicht in die Mitte eines Verses fallen, vielmehr kann sie nur mit dem Anfang eines Verses beginnen und nur mit dem Ende des Verses aufhören. Die Gesetze der Periodenbildung sind die folgenden:

Die Strophe bildet gewöhnlich zwei oder drei durch Versende von einander getrennte Perioden, seltener macht sie eine einzige grössere Periode aus, Ol. 12; Nem. 1 ep.; Isth. 3; Isth. 4 epod.; Isth. 5 epod. An die letzte Periode schliesst sich der Regel nach eine ausserhalb der Eurhythmie stehende epodische Reihe, meist ohne Versende mit ihr zusammenhängend, eine Tetrapodie Ol. 6 epod.; Ol. 8; Ol. 8 ep.; Ol. 12; Ol. 12 epod.; Py. 1 epod.; Nem. 8; Isth. 1; Tripodie Isth. 2 epod.; eine Hexapodie Py. 3 epod.; Py. 12; Nem. 8 epod.; Nem. 9; Isth. 3; Isth. 5 epod.; eine Pentapodie Py. 3; Isth. 4 epod. Für die erste Periode kommt nur einmal ein Epodikon vor, Ol. 6, für die zweite Py. 4. Viel seltener ist das Proodikon am Anfang der ersten Periode: Isth. 2 epod. eine Tripodie, Isth. 5 epod. eine Pentapodie.

*) Es macht mir Vergnügen, dies dem findigen und originellen Verfasser der Kunstformen der griechischen Poesie 1, § 12, J. H. Schmidt zuzugeben. Dass die Verspause das ordnende Princip der Periodenschlüsse ist, habe ich selbst Gr. Rhythm.[1] als Gesetz aufgestellt, kann mich aber mit Herrn Schmidt hier nicht weiter einlassen. S. ausserdem Vogt a. a. O.

Was die eurhythmische Form der einzelnen Perioden anbetrifft, so herrschen hier genau dieselben Gesetze, von welchen namentlich die älteren Dichter bei der Gruppierung der Strophen zu einem in sich abgeschlossenen Liede geleitet wurden (S. Gr. Rhythm.[1], S. 198. Westphal, Allg. Th. der Metr.[3], 190).

Die ametabolischen oder stichischen Perioden, in denen gleiche rhythmische Reihen aufeinander folgen, sind auf geringen Umfang beschränkt, da der ältere eurhythmische Kunststil reichere Mannichfaltigkeit liebt. Nur wo der Ton ein ungewöhnlich ruhiger ist, konnten mehrere stichische Perioden in derselben Strophe zugelassen werden, wie in der fast epischen Py. 4. In allen übrigen Strophen werden sie nur einmal zugelassen, fast überall am Anfang oder am Ende der Strophe, wo die ametabolische Form als ruhiger Eingang oder Abschluss am meisten am Orte ist. So bilden zwei Tripodieen die Schlussperiode von Ol. 7; Ol. 8, und den Anfang von Py. 12; Nem. 9; Isth. 2 epod., zwei oder drei Pentapodieen den Anfang von Ol. 10; Py. 4; Py. 9 epod.; Isth. 1, zwei Hexapodieen den Schluss von Ol. 12 ep. (mit einem Epodikon); Nem. 10, zwei oder drei Tetrapodieen den Schluss von Isth. 3 epod.; Ol. 10 epod.; Isth. 4. Längere stichische Perioden aus rhythmisch gleichen Elementen finden sich nur Py. 4 und Ol. 8 epod. zwischen zwei palinodischen Perioden aus zwei oder drei rhythmisch verschiedenen Elementen, Py. 1 epod.; Py. 9; Nem. 10 und Ol. 8 ep. zwischen zwei palinodischen Perioden.

Von den metabolischen Perioden sind die mesodischen am häufigsten. Die einfachsten bestehen aus drei Reihen, indem ein Mesodikon von zwei rhythmisch gleichen Reihen umschlossen wird (*μεσῳδικὸν τρίκωλον*), z. B. eine Pentapodie von zwei Hexapodieen, wie Ol. 3, 3:

ἵππων ἄωτον. Μοῖσα δ' οὕτω τοι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Sie bilden entweder wie in dem voranstehenden Beispiel die Schlussperiode, Py. 12; Nem. 8 epod.; Nem. 10 epod., oder, was häufiger ist, den Anfang, Ol. 6 epod.; Ol. 8; Ol. 10 epod.; Py. 3 epod.; Py. 9; Nem. 8; Nem. 9. In Nem. 9 erscheint eine solche Periode nach zwei Tripodieen, Isth. 4 folgen zwei aufeinander. — Am häufigsten besteht die mesodische Periode aus fünf Reihen

(*μεσῳδικὸν πεντάκωλον*), Ol. 3 epod.; Ol. 6 epod.; Ol. 8; Py. 2; Nem. 1; Nem. 5 epod.; Nem. 8 epod.; Nem. 10 epod.; Nem. 11; Nem. 11 epod.; Isth. 2; Isth. 4 epod. — Ein *μεσῳδικὸν ἑπτάκωλον* findet sich Ol. 6 epod.; Nem. 5 epod.; Nem. 11 epod.; Isth. 5, ein *μεσῳδικὸν ἐννεάκωλον* Ol. 10 epod.; Nem. 8 epod., eine noch längere mesodische Periode von 11 Reihen Isth. 3.

Neben den mesodischen sind die palinodischen Perioden am häufigsten, von vier bis zehn Reihen Ol. 6; Ol. 7; Ol. 12; Py. 3 epod.; Py. 9; Nem. 11. Distichisch, tristichisch und tetrastichisch sind Ol. 10; Py. 4 epod.; Py. 12; Nem. 9; Nem. 10 epod.

Zu den einfachen treten die zusammengesetzten Perioden, in denen sich eine distichische Periode um ein Mesodikon oder Palinodikon gruppirt oder umgekehrt, z. B.:

5 3 3 5 3   6 2 3 2 3 6   5 2 5 4 3 2 4 3 5 2 5

Ol. 3; Ol. 6; Ol. 12 epod.; Py. 1 epod.; Py. 3; Py. 4; Py. 9 epod.; Isth. 2; Isth. 3 epod.; Isth. 4 epod.; Isth. 5 epod.

Es ergibt sich von selber, dass die eurhythmische Periodenbildung eine fast unendliche Mannichfaltigkeit gestattet und dass der Dichter hierin stets in gleicher Weise neue Formen schaffen konnte wie in der Verbindung der Metra zu Strophen. Halten wir die oben angegebenen Gesetze fest, so gelingt es uns fast überall den eurhythmischen Bau zu erkennen.

Die Feststellung der Eurhythmie gibt uns zugleich den Schlüssel für die Constituirung der Reihen, sie zeigt, in welchen Fällen der Epitrit eine einzige Reihe ausmacht, oder mit benachbarten metrischen Elementen zu verbinden ist. Namentlich ist sie uns für die Bestimmung der zusammengesetzten Reihen von der grössten Wichtigkeit.

Wir wählen als Beispiel die von uns schon in der Vorrede zur ersten Auflage der griechischen Rhythmik behandelte dritte olympische Ode:

Στρ. α'.

I. 1 *Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ*
2 *κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραίρων εὔχομαι,*
3 *Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρθώσαις, ἀκαμαντοπόδων*
II. 4 *ἵππων ἄωτον. Μοῖσα δ' οὕτω τοι παρέστα*
μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
5 *Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.*

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   –́ ⏑ – –   –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –   –́ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   –́ ⏑ – –   –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – –   –́ ⏑ – –   –́ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   –́ ⏑ –
–́ ⏑ – –   –́ ⏑ – –   –́ ⏑ – –

Ἐπῳδ. α΄.

I. 1 ᾧ τινι, κραίνων ἐφετμὰς
Ἡρακλέος προτέρας,
2 ἀτρεκὴς Ἑλ-
λανοδίκας γλεφάρων Αἰ-
τωλὸς ἀνὴρ ὑψόθεν
II. 3 ἀμφὶ κόμαισι βάλῃ γλαυ-
κόχροα κόσμον ἐλαίας· τάν ποτε
4 Ἴστρου ἀπὸ σκιαρᾶν παγᾶν ἔνεικεν
Ἀμφιτρυωνιάδας,
ἐπῳδικὸν 5 μνᾶμα τῶν Οὐλυμπίᾳ κάλλιστον ἄθλων.

–́ ⏑ – –   –́ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼
–́ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – –   –́ ⏑ – ⊼

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   –́ ⏑ – ⊼
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   –́ ⏑ – ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⊼
ἐπῳδικὸν –́ ⏑ – –   –́ ⏑ – –   –́ ⏑ – –

Durchgängig dipodische Gliederung kann weder in der Strophe noch in der Epode angenommen werden, es wechselt vielmehr dipodische und tripodische Gliederung der Takte in völliger Uebereinstimmung mit dem Metrum. Dieser Wechsel ist aber nicht willkührlich, sondern, wie wir es in der Abtheilung nach Reihen angedeutet haben, er beruht auf einem bewussten künstlerischen Parallelismus der Glieder, die sich in bestimmter Folge gegenseitig bedingen und zu eurhythmischen Perioden vereinigen. Bezeichnen wir die Tripodie durch 3, die Dipodie durch 2, so ist das rhythmische Schema:

1) für die Strophe:

3 2 3   3 2   3 2 3   2 2 2   3 2   2 2 2

2) für die Epode:

2 2 3 2 3 2 2 3 3 2 3 2 3 2 2 2

So besteht die genaueste Uebereinstimmung der Rhythmik und Metrik, die metrische Reihe ist auch die rhythmische und es findet zugleich eine kunstreiche Eurhythmie statt. Bei dieser Anordnung bedürfen wir nicht eines einzigen rhythmischen Gesetzes, das uns nicht überliefert wäre. Die obige eurhythmische Composition ist in Ol. 3 unzweifelhaft, in anderen Liedern walten hier und da Bedenken über die Ausdehnung der Perioden ob (das wollen wir nicht läugnen), aber unsere Principien halten wir in den daktylo-epitritischen Oden für sicher. In anderen (mehr modernen) Strophengattungen, besonders den logaödischen, trochäischen und iambischen des tragischen Tropos ist die eurhythmische Composition bei Weitem einfacher und freier. Es sind dies ebenso Unterschiede in der Geschichte der rhythmischen Kunst wie die gleichartigen in der Geschichte der Plastik und der Redekunst.

Es kann nicht eingewandt werden, dass die eurhythmische Composition nur für das Auge, nicht, wie in der musischen Kunst zu erwarten, für das Ohr vorhanden sei. Der ganze griechische Versbau beruht in tiefstem Grunde auf Architektonik. Im Alterthum wurde streng taktirt für Ohr und Auge und zwar nicht bloss nach Füssen, sondern auch nach Reihen und (dürfen wir hinzusetzen) nach Perioden. Gr. Rhythm.[3] S. 104. Durch die Percussion wurde Anfang und Ende, in verschlungenen Perioden gewiss auch die Mitte hervorgehoben. Ausserdem aber war das gesungene und mit Instrumentalmusik begleitete Lied auch mit Orchestik verbunden, die zur klaren Auffassung der eurhythmischen Periode für Auge und Ohr beitrug. Konnten die Griechen ein in der Folge der Strophen mesodisch oder palinodisch gebildetes Chorlied in seiner verschlungenen Composition auffassen (woran kein Zweifel ist, denn wozu hätten sonst die Tragiker diese Compositionsformen gewählt?), so muss das Gleiche um Vieles leichter in der eurhythmischen Anordnung einer Strophe stattfinden, die genau denselben Principien folgt. Was die Griechen in dieser Beziehung vermochten, wie ausgebildet ihr rhythmisch-architektonischer Sinn war, zeigt vor Allem die antistrophische Responsion grosser und wechselvoll gebildeter Strophen von 8—10 und 12 Versen. Der Gedanke, dass überall, wo so einfache

Zahlreihen wie 2—5, vorwaltend 2 u. 3 zusammentreten, Perioden abgetheilt werden können, widerlegt sich durch vorurtheilsfreie Proben von selbst, ausserdem ist aber wohl zu bedenken, dass für die Abgrenzung der eurhythmischen Periode sehr bedeutende Schranken in den Versenden gegeben sind.

Musikalische Harmonie der daktylo-epitritischen Strophen.

Die daktylo-epitritischen Strophen werden gewöhnlich dorische Strophen genannt, weil man übereingekommen ist, dass sie in dorischer Tonart gesetzt waren. Es könnte fast überflüssig erscheinen, diesen Punkt einer Untersuchung zu unterwerfen, wenn uns nicht evidente Zeugnisse der Alten dazu aufforderten.

Im Ganzen lassen sich vier verschiedene Tonarten für die daktylo-epitritischen Lieder nachweisen:

1) Die phrygische Tonart war in den daktylo-epitritischen Gesängen des Stesichorus gebraucht, wie Stesichorus selbst für die Orestie bezeugt, fr. 37:

Τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων
ὑμνεῖν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἀβρῶς ἦρος ἐπερχομένου.

Dass diese Verse, deren Metrum O. Müller Eumen. S. 94 unrichtig bestimmt hat, einer daktylo-epitritischen Strophe angehören, ist § 45 nachgewiesen. Der Gebrauch der phrygischen Tonart in den ruhigen, fast epischen Daktylo-Epitriten des Stesichorus zeigt, dass dieselbe auch in der eigentlich hesychastischen Lyrik ihre Stelle hatte. Eben dasselbe beweist die von Plutarch. mus. 33 erhaltene Nachricht, dass der Nomos des Olympus auf Athene phrygisch war. Die phrygische Tonart hat keineswegs überall einen ekstatischen Charakter, vielmehr war sie einer mannichfachen Modification fähig, namentlich dadurch, dass sich der Gesang nur auf bestimmte Töne der phrygischen Scala beschränkte Plut. mus. 19, und war daher auch für einfache und ruhige Compositionen geeignet.

2) Der Dithyrambus, welcher das daktylo-epitritische Maass von allen Metren am häufigsten gebrauchte, war nach dem übereinstimmenden Zeugnisse der Alten in phrygischer Tonart gesetzt. Besonders muss dies von den Dithyramben der klassischen Zeit wie von denen Pindars gelten. Denn erst Philoxenus, Timotheus und Telestes erlaubten sich eine harmonische Metabole und verwandten für einzelne Parthieen auch die dorische und lydische Tonart, so jedoch, dass die phrygische immer

vorwaltete*). Wie sehr auch damals noch die dorische Tonart dem Dithyrambus widerstrebte, geht aus Aristoteles hervor.

3) Im Threnos herrscht die lydische Tonart, die von den Alten schlechthin als *ἐπικήδειος πρὸς θρῆνον* genannt wird**), und hiernach bestimmt sich die Harmonie für die daktylo-epitritischen Threnen Pindars.

4) Die Prosodien, Päane und Parthenien haben dorische Harmonie, vgl. Plut. mus. 17: *οὐκ ἠγνόει δὲ* (*Πλάτων*), *ὅτι πολλὰ Δώρια παρθένια Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποίηται, ἀλλὰ μὴν καὶ ἔτι προσόδια καὶ παιᾶνες.* Die Prosodien- und Parthenienfragmente Pindars zeigen fast durchweg daktylo-epitritisches Maass; wenn sich unter den Fragmenten seiner Päane dies Metrum nicht findet, so ist dies blosser Zufall; wenigstens waren die Daktylo-Epitriten für die Päane der übrigen Lyriker sehr gebräuchlich.

5) Dorisch oder lydisch sind die daktylo-epitritischen Epinikien, wie aus zwei Stellen Pindars hervorgeht. Ol. 3, 4

---

*) Dionys. de comp. verb. 19 p. 131 R.: *οἱ δέ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ ᾄσματι ποιοῦντες· καὶ τὰς μελῳδίας ἐξήλλαττον, τοτὲ μὲν ἐναρμονίους ποιοῦντες, τοτὲ δὲ χρωματικὰς, τοτὲ δὲ διατόνους, καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐνεξουσιάζοντες διετέλουν, οἵ γε δὴ κατὰ Φιλόξενον καὶ Τιμόθεον καὶ Τελεστήν, ἐπεὶ παρά γε τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένος ἦν ὁ διθύραμβος.* Aristot. polit. 9, 7: *ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. καὶ τούτου πολλὰ παραδείγμαρα λέγουσιν οἱ περὶ τὴν σύνεσιν ταύτην ἄλλα τε καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ δωριστὶ ποιῆσαι διθύραμβον τοὺς μύθους οὐχ οἷός τ' ἦν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν.* Die Stelle des Dionysios redet nicht von dorischen Dithyramben, wie Schneidewin Simonid. p. LI u. a. annehmen, sondern wie die Stelle des Aristoteles nur von den metabolischen Dithyramben des Philoxenus u. s. w. mit dem ausdrücklichen Zusatze, dass die älteren Dithyrambiker einen solchen Wechsel der Tonarten nicht kannten. Auch die Worte des Simonides fr. 148 *κείνους* (die Dithyrambenchöre) *Ἀντιγένης ἐδίδασκεν ἄνδρας· εὖ δ' ἐτιθηνεῖτο γλυκερὰν ὄπα Δωρίοις Ἀρίστων Ἀργεῖος ἡδὺ πνεῦμα χέων καθαροῖς ἐν αὐλοῖς* reden nur davon, dass ein Dithyramb von dorischen Flöten begleitet war. Wenn man hieraus folgern will, dass auch der Gesang dorisch gewesen sei, so ist dies ebenso unrichtig, als wenn man für Olymp. 1, die von Pindar selbst ausdrücklich für äolisch erklärt wird (vgl. v. 102 *Αἰοληΐδι μολπᾷ*) nach v. 17 *Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου λάμβαν'* dorische Harmonie des Gesanges annehmen wollte, vgl. Böckh de metr. Pind. 276.

**) Plut. mus. 25. Böckh metr. Pind. 240.

heisst es nämlich: *Μοῖσα ... παρέστα μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ* und Nem. 8, 14: *ἅπτομαι φέρων Λυδίαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν.* Vgl. Hermann de dial. Pind. Opusc. 1, 162; Böckh de metr. Pind. 276. Von diesen beiden Oden zeigt die lydische durchgängig grössere metrische Freiheit als die dorische, sie hat alloiometrische Reihen, mehrfache Synkope im Inlaut des Verses und lässt oft kurze Schlussthesen an Stelle der Längen zu, während die dorische überall die normalen Formen hat und nur ein einziges Mal Ancipität gestattet. Hermann und Böckh zogen hieraus den wahrscheinlichen Schluss, dass die daktylo-epitritischen Strophen der strengeren Composition dorisch, die der freieren lydisch seien, doch ist hierin kein ganz sicherer Maassstab gegeben, wie weit man den Begriff der strengeren und freieren Composition auszudehnen hat, und in vielen einzelnen Fällen wird es immer zweifelhaft bleiben, ob ein daktylo-epitritischer Epinikion dorisch oder lydisch ist*). — Nach diesem Resultate sollte man erwarten, dass die daktylo-epitritischen Hymnen durchgehends dorische Harmonie haben, weil sie von allen die strengste Composition zeigen, wie oben nachgewiesen ist. Allein es fehlt hier alle Ueberlieferung, wenn man nicht in Anschlag bringen will, dass Terpander und in nachklassischer Zeit Mesomedes für ihre in anderen Metren geschriebenen Hymnen ebenfalls dorische Tonart gebrauchten**).

6) Dorisch oder mixolydisch sind die epitritischen Strophen der Tragiker. Es fehlt zwar an directen Nachrichten, doch lässt sich ein sicherer Beweis führen. In der Tragödie nämlich war nach Aristoteles die äolische und ionische Harmonie nur auf die scenischen Monodieen beschränkt, die phrygische wurde

*) Der strengen Analogie von Olymp. 3 folgt nur Py. 12; Nem. 9; Isth. 2; Isth. 5; denn dies sind die einzigen ohne inlautende Synkope und alloiometrische Reihen, aber selbst von diesen Oden zeigt Isth. 5 in der Strophe durch mehrfache Auflösung der Arsis eine grössere Freiheit. Böckh sieht ausserdem noch Py. 1. 3. 4; Nem. 1. 11; Isth. 2. 3. 4 für sicher dorisch an, obwohl manche von Ol. 3 sehr abweichen, z. B. Py. 1, wo sich abgesehen von der häufigen Synkope v. 2. 3. 4 (zweimal), epod. v. 3. 8 und den Auflösungen epod. v. 5. 7. 8 zweimal ein gedehnter Spondeus und eine alloiometrisch anapästische Reihe findet. Alle übrigen Strophen sollen lydisch sein, oder sich wenigstens der lydischen Harmonie zuneigen.

**) Clem. Alex. Strom. VI, 784. Bellermann, die Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 67.

ebenfalls nur in Monodieen (seit Sophokles)*) und von Chorliedern nur in den Bakchika wie Eur. Bacch., die lydische nur in Threnen angewandt, alle eigentlichen Chorgesänge der Tragödie dagegen waren entweder dorisch oder mixolydisch gesetzt. dorisch die ruhiger gehaltenen, mixolydisch die bewegten Klaggesänge**). Die meisten daktylisch-epitritischen Strophen der Tragödie müssen daher die dorische Tonart mit den trochäischen. iambischen, logaödischen Chorliedern theilen, als mixolydisch lassen sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit nur Trach. 94. Medea 976 und Troad. 795 nachweisen, ohne dass indess zwischen den dorischen und mixolydischen Daktylo-Epitriten ein metrischer Unterschied stattfände. Vgl. § 45.

Aus diesen Thatsachen geht zur Genüge hervor, dass die Daktylo-Epitriten, wenn wir sie nach der Tonart benennen wollen, bald dorische, bald phrygische, bald lydische, bald mixolydische Strophen heissen müssen. Noch weit mehr zeigt sich die Benennung dorisch als unzulänglich, wenn wir folgende Thatsache ins Auge fassen: dorisch sind ausser den Daktylo-Epitriten noch viele andere Strophengattungen und Metra gesetzt, ja selbst Metra, die gar nicht einmal dem hesychastischen, sondern vorwiegend dem systaltischen und tragischen Tropos angehören. Dorisch sind die stürmischen Metra des systaltischen Hyporchemas, wie in dem ersten Fragmente des Pratinas, das in einer ungezügelten Freiheit der Auflösung (häufige Proceleusmatici und Tribrachen), in Fernhaltung der irrationalen Länge. in Ausschliessung der daktylischen Tripodie, kurz in allen Stücken den entgegengesetzten Charakter der Daktylo-Epitriten zeigt; — dorisch sind ferner logaödische, iambische und trochäische Parodoi und Stasima der Tragödie, die ebenfalls mit den Daktylo-Epitriten gar nichts gemein haben. Dorische Tonart herrscht in den Spondeiaka, in anapästischen Nomen, wie in dem Nomos auf Ares, ja selbst in den Klagmonodien der früheren Tragödie (also in Dochmien), in den Erotika der Sappho und des Anakreon***). Mit einem Worte, es kann ausser den Ionici

*) Aristox. in vit. Sophocl. sub fin.

**) Vgl. hierüber S. 159.

***) Aristox. ap. Plut. mus. 17: *καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἶκτοί ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελῳδήθησαν καί τινα ἐρωτικά.* — *οἶκτοι* ist der Terminus technicus für die Klagmonodieen, vgl. Euclid. harm. 21; Phoeniss. 1485—1582 *οἴκτων μὲν ἤδη λήγεθ'* (v. 1584).

so ziemlich ein jedes Metrum mit dorischer Harmonie verbunden werden. Der Name dorische Strophen für die Daktylo-Epitriten, wie wir sie nach dem Metrum bezeichnen, muss selbst für die Epinikien Pindars eine bedeutende und vielfachen Schwankungen unterworfene Einschränkung erleiden, zeigt sich aber schon für die Pindarischen Fragmente als unzureichend und muss aufgegeben werden, wenn wir jenes Maass vom allgemeinen metrischen Standpunkte aus betrachten und von Stesichorus an durch die gesammte Lyrik und das Drama verfolgen.

Zum Schlusse dürfen wir einen angeblichen Rest der Melodie zu Pindars erster pythischer Ode nicht mit Stillschweigen übergehen*). Der für seine Zeit sehr gelehrte und geistvolle Jesuitenpater Athanasius Kircher theilt in seiner Musurgia universalis Tom. 1, 541 die griechischen Noten zu den fünf ersten Versen jener Ode mit: *Inveni autem hoc musices specimen . . . in celeberrima illa totius Siciliae Bibliotheca monasterii S. Salvatoris iuxta Portum Messanensem in f r a g m e n t o Pindari antiquissimo notis musicis veterum Graecorum incognito.* Das Fragment (wohlbemerkt: kein ganzer Pindarcodex) hat trotz mehrfachen Nachsuchens nicht wieder aufgefunden werden können. An sich kann es nicht schlechthin in Abrede gestellt werden, dass sich nicht ausser den Notirungen der Gedichte des Mesomedes andere altgriechische Melodieen hätten über das Mittelalter hinaus erhalten können. Pindars Melodieen waren weit über seine Zeit hinaus bekannt. Aristoxenus ist mit ihnen vertraut, noch am Ende der klassischen Zeit bilden sich junge Musiker geradezu nach Pindars Musikstil (Plut. de mus. 17 ff.), in Alexandrien waren notirte Handschriften der pindarischen Gedichte vorhanden, sodass Apollodoros, der Eidograph, es unternehmen konnte, die Gedichte nach den Tonarten (dorische, äolische u. s. w. *ᾄσματα*) zu ordnen. Aber freilich folgt hieraus nicht die Aechtheit der von Kircher mitgetheilten Melodie. Noch nach Kirchers Zeit im Anfange des vorigen Jahrhunderts erklärte der gelehrte Venetianische Musiker Marcello, dass er für seine Compositionen der Psalmen auch altgriechische Melodieen benutzt habe, und theilt uns bei dieser Gelegenheit den 13. Homerischen Hymnus mit übergeschrie-

*) Die Untersuchung über diesen Gegenstand gehört in die Geschichte der griechischen Musik. Wir geben hier die Resultate der Westphalschen Forschungen, jedoch mit bestimmterer Verneinung der Aechtheit der Melodie wieder.

benen antiken Noten mit*). Er will dieselben aus einer alten Handschrift entlehnt haben, die uns ebenso wie die des Athenasius Kircher unbekannt ist. Eine alte Handschrift würde gerade so wie die Handschriften der Mesomedischen Lieder über den Texteswörten die Sing-Noten stehen haben; Marcello aber gibt über den Worten des Hymnus nicht bloss die Sing-Noten, sondern darunter in zweiter Reihe auch die gleichbedeutenden Instrumental-Noten. So macht es ein mit dem Alypius vertraut gewordener moderner Gelehrter, welcher von seiner Fertigkeit, neuere Melodieen mit griechischen Noten schreiben zu können, einen Beweis liefern will, — gerade so macht es auch Meibom, wenn er das *Te deum laudamus* in der Vorrede zu seinen griechischen Musikern auf griechische Weise notirt. Ein alter Musiker würde die Gesang-Melodie sicherlich nur durch Sing-Noten, aber nicht zugleich durch Instrumental-Noten ausdrücken; denn die letzteren gehören bloss der *κροῦσις* an**). Jene angeblich altgriechische Melodie ist notorisch eine Fälschung.

In Kirchers Pindar-Melodie kommt nun etwas ganz Aehnliches zum Vorschein. Ueber den Vocalen der zwei ersten Verse stehen, wie es angemessen ist, Sing-Noten. Dann aber mit dem Verse:

πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν

ist das Singnoten-Alphabet verlassen und statt dessen eine Notirung der Textes-Melodie durch Instrumental-Noten ausgeführt. Kirchner will bei den Worten *πείθονται κτλ.* in seinem Fragment auch noch die Zuschrift *χορὸς εἰς κιθάραν* gelesen haben. Die zwei ersten ohnehin langen Verse sollen hiernach also *assa voce* ohne Begleitung der Kithara und nicht vom Chore, sondern vom Koryphaios gesungen sein; erst mit *πείθονται* soll der Gesammtchor und mit ihm die Instrumental-Begleitung eingefallen sein! Das Pindarische Chorlied wäre somit kein Chorlied,

*) *Estro poetico armonico, parafrasi sopra li primi cinquanta salmi. poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di Benedetto Marcello.* Venezia 1724—26. In Psalm 16 ist der Mesomedische Hymnus auf Helios. in Psalm 18 die Pindar-Melodie benutzt. Vgl. G. Behaghel, die erhaltenen Reste altgriechischer Musik (Programm des Lyceums zu Heidelberg für die Herbstprüfungen) 1844.

**) Die früher von uns über unisone und nicht unisone Begleitung gegebenen Ausführungen werden davon abhalten, dass man für die bei Marcello den Sing-Noten hinzugefügten gleichbedeutenden Instrumental-Noten die Annahme einer unisonen Begleitung zu Hülfe rufen wird.

sondern ein κόμμος, ein Wechselgesang zwischen Chor und Solostimme! Ein Chorlied in dieser Weise als Amoibaion zu zerfällen, findet zwar hin und wieder auch unter den Neueren seine Fürsprecher; aber Niemand, denke ich, wird eine solche Zerfällung für die Strophe annehmen, wenn sie nicht auch für die entsprechenden Antistrophen angenommen werden kann. Wer aber möchte auch in den Antistrophen der ersten Pythischen Ode beim dritten Verse einen Wechsel der singenden Personen annehmen, obendrein oft ganz unmotivirt mitten im Satze ohne alle Markirung! In *ἀντ. α'* würde das den Satz beginnende Subject *ὁ δὲ κνώσσων* vom Chorführer, der darauf folgende Satztheil vom Chore gesungen sein! u. s. w.

Der Beisatz *χορὸς εἰς κιθάραν* und der Uebergang von Vocal- in Instrumental-Noten spricht entschieden gegen die Ächtheit. Der Fälscher konnte von der Musik seiner Zeit sehr leicht darauf geführt werden, bei der Erwähnung der *ἀοιδοί* in „*πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν*“ einen Chorgesang eintreten zu lassen, während er das Vorausgehende einem Solisten gab. Kircher hatte Kenntniss der griechischen Noten, wie die Tafel auf S. 540 „ex Alipio“ zeigt, um etwa eine von ihm selbst zu Pindars Worten verfasste Composition mit Hilfe des Alypius, den er öfters erwähnt, in griechische Sing- und Instrumental-Noten umzusetzen. Die griechischen Musiker hatten ja damals eine ungemein grosse Aufmerksamkeit auf sich gezogen, — es war die Zeit, wo man für die in der damaligen Musik bestehenden Tonarten die alte Terminologie von Neuem wieder aus Boethius, Ptolemäus, Euklides u. s. w. hervorholte und die Namen „iastische, äolische Tonart“ aufbrachte. Auch hatte Kircher einige Kenntniss des Griechischen, liegt aber mit den griechischen Accenten und der Orthographie im Streite. Da Zeitgenossen Kirchers namentlich in Sicilien mehr griechische Kenntnisse hatten, er aber als Musiker sehr bekannt war, so liess man ihn in jenem Kloster vielleicht finden, wonach er sich im Herzen sehnte.

Im Uebrigen sind Spuren der Unechtheit nicht vorhanden. Von rhythmischer Messung sagt Kircher nichts, er bemerkt nur: *tempus non notae, sed quantitas syllabarum dabat.* In metrischer Beziehung ist die Uebereinstimmung der melodischen Schlüsse mit den Schlüssen der metrischen Elemente hervorzuheben; doch hatte die Zeit Kirchers schon einige metrische Kenntniss, um

diese augenfällig verschiedenen Elemente zu sondern. Die obigen Kennzeichen der Fälschung reichen aus, um die angeblich Pindarische Melodie als Beweismittel für die Pindarische Composition der Daktylo-Epitriten um so mehr unkräftig zu machen, als nicht einmal in der Beantwortung der Frage nach der Tonart, ob lydisch, dorisch oder äolisch, Uebereinstimmung erzielt worden ist.

§ 45.

Daktylo-Epitriten der Lyriker.

Die daktylo-epitritischen Strophen gehen in der uns erhaltenen Litteratur bis auf STESICHORUS zurück. Einige der häufigsten Verse dieser Strophen werden auf ihn als ihren Erfinder zurückgeführt und nach ihm benannt, nämlich das *Stesichoreum trimetrum* (die Verbindung dreier Epitriten), schol. Ol. 3 usw., das *Stesichoreum angelicum* (akatalektische und katalektisch-daktylische Tripodie) Diomed. 512; Plot. 2633, und das *Stesichoreum encomiologicum* (akatalektisch-daktylische Tripodie und Epitrit) Diomed. p. 512. Auch eine Verschiedenheit in der Bildung der hierher gehörigen Verse bei Stesichorus und Pindar haben bereits die Alten bemerkt, z. B. dass Pindar zwei Epitriten mit einem Choriambus verband, während hier Stesichorus statt des schliessenden Choriambus einen Epitrit gebraucht habe, schol. Ol. 6 ep. 2 u. s. Schon aus diesen Nachrichten der alten Metriker würde hervorgehen, dass Stesichorus daktylo-epitritische Strophen gebildet hat, auch wenn uns nicht in seinen Fragmenten noch einige Reste erhalten wären. Wir können noch jetzt deutlich erkennen, dass die *Ἰλίου πέρσις*, Helena und Oresteia in diesem Metrum gedichtet waren, während die *ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ* und Geryonis im *κατὰ δάκτυλον εἶδος* abgefasst sind. Die hierher gehörigen Fragmente sind folgende:

Orest. fr. 35: *Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ*
κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας καὶ θαλίας
μακάρων.

fr. 37: *τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων*
ὑμνεῖν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἁβρῶς ἦρος ἐπερχομένου.

fr. 42: *τᾷ δὲ δράκων ἐδόκησεν μολεῖν κάρα βεβροτωμένος ἄκρον·*
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη.

Helen. fr. 32: *οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος·*
οὐδ' ἔβας ἐν ναυσὶν εὐσέλμοισ(ιν) οὐδ' ἵκεο Πέργαμα Τροίας.

fr. 29: *πολλὰ μὲν Κυδώνια μᾶλα ποτέρριτον ποτὶ δίφρον ἄνακτι,*
πολλὰ δὲ μύρσινα φύλλα
καὶ ῥοδίνους στεφάνους ἴων τε κορωνίδας οὔλας.

fr. inc. 52: *θανόντος ἀνδρὸς πᾶσ' ἀπόλλυται ποτ' ἀνθρώπων χάρις.*

fr. inc. 50: . . . . *μάλιστά τοι* (Bergk *μάλα τοι μελιστᾶν*)
παιγμοσύνας φιλέει μολπάς τ' Ἀπόλλων·
κάδεα δὲ στοναχάς τ' Ἀΐδας ἔλαχεν.

fr. inc. 26: *οὕνεκα Τυνδάρεως ῥέζων ποτὲ πᾶσι θεοῖς*
μούνας λάθετ' ἠπιοδώρω Κύπριδος· κείνα δὲ Τυνδάρεω
κούραισι χολωσαμένα διγάμους τε καὶ τριγάμους τίθησι καὶ
λιπεσάνορας . . .

Die Bildung ist im Wesentlichen dieselbe wie bei Pindar und den übrigen Lyrikern, die Syllaba anceps am Ende des Epitriten kann nicht befremden, da auch Pindar nach den verschiedenen Dichtungsarten die Länge mit der Kürze wechseln lässt, vgl. S. 412; gerade die Ueberlieferung der Metriker, welche die längste epitritische Reihe, den Trimeter, auf Stesichorus zurückführen, zeigt deutlich, dass er die Epitriten vorzugsweise in ihrer schweren Form gebrauchte. — Ein Urtheil über die künstlerische Composition der Stesichoreischen Strophen steht uns nicht mehr zu; doch lässt sich noch die Analogie seiner Versbildung mit der Pindarischen erkennen. Nach Dionys. comp. verb. 16 scheint auch der Umfang der Strophen den Pindarischen gleichgekommen zu sein. Von dem Gebrauch des Ithyphallicus findet sich keine Spur; wir treffen ihn zwar in einer Aristophaneischen Parodie, allein hier ist er aus parodischem Zweck hinzugefügt. Die von Pindar am Anfang oder Schluss der Periode zugelassenen Logaöden sind bei Stesichorus am Ende von fr. 26 gebraucht, welches daher als Schluss einer Strophe anzusehen ist. Vgl. auch Pax 785, § 46.

Man würde jedoch irren, wenn man Stesichorus für den Erfinder der Daktylo-Epitriten halten wollte. Wir finden sie in dieser Zeit schon weit verbreitet. Alcäus dichtete im enkomiologischen Metrum fr. 94:

Ἦρ' ἔτι, Διννομένη, τῷ Τυρρακήῳ (?)
τάρμενα λάμπρα κέατ' ἐν Μυρσιλήῳ,

worin ihm später Anakreon in mehreren Gesängen nachfolgte, Heph. 51: *ὀρσόλοπος μὲν Ἄρης φιλέει μεναιχμάν.* — Ebenso werden von Diogenes Laertius 1, 78. 85. 35 dem Pittacus, Bias und Chilo Skolien in daktylo-epitritischem Metrum zugeschrieben, welches zwar eine dem Skolienstile angemessene leichtere Bil-

dung zeigt und daher auch den Ithyphallicus zulässt, aber doch in die Klasse der Daktylo-Epitriten gerechnet werden muss, Pittac. p. 198 B.:

ἔχοντα δεῖ τόξον τε καὶ ἰοδόκον φαρέτραν
στείχειν ποτὶ φῶτα κακόν·
πιστὸν γὰρ οὐδὲν γλῶσσα διὰ στόματος
λαλεῖ διχόμυθον ἔχουσα καρδίᾳ νόημα.

⏑ ⏑́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑.

φαρέτραν ist nicht als Bacchius, sondern wie in der daktylo-epitritischen Strophe Equit. 1271 und wie bei Pind. Olymp. 2, 84 als Anapäst zu messen. An der Echtheit dieses Skolions zu zweifeln ist kein Grund vorhanden; die Authenticität der übrigen möge dahingestellt bleiben. — Wir sehen also zur Zeit des Stesichorus das daktylisch-epitritische Maass nicht etwa bloss den wesentlichen Elementen der Composition nach festgestellt, sondern ebenso wie bei Pindar und den späteren Lyrikern nach den beiden grossen Hauptzweigen der Lyrik in bald leichterer, bald schwererer Form ausgebildet. Wäre Stesichorus der eigentliche Erfinder, so liesse es sich nicht denken, wie dies Metrum sofort bei seinen Zeitgenossen allgemeine Verbreitung und Eingang in die verschiedenen Gattungen der lyrischen Poesie gewonnen und sich sogleich zu den feineren Nuancen der höheren und niederen Lyrik ausgebildet hätte. Diese Thatsache muss uns darauf hinführen, den Ursprung noch weiter hinaufzurücken. Nach dem gewichtigen Zeugnisse des Glaukos schloss sich Stesichorus an die Rhythmik der aulodischen Nomenpoesie an, was ausdrücklich von dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* berichtet wird, Plut. mus. 7. Es liegt nahe, auch für die zweite metrische Gattung des Stesichorus dasselbe anzunehmen, namentlich wenn wir bedenken, wie sich auch der Inhalt der Gedichte an die Nomenpoesie anlehnt; gerade die in Daktylo-Epitriten gedichtete Oresteia und *Ἰλίου πέρσις* hatten in den gleichnamigen Dichtungen des Sakadas und Xanthos ein Analogon, und von dem letzteren sagt Megakleides bei Athen. 12, 513 a: *πολλὰ δὲ τῶν Ξάνθου παραπεποίηκεν ὁ Στησίχορος ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρεστείαν*, vgl. § 6. Ueberhaupt sind die meisten lyrischen Metra zuerst in der Nomenpoesie ausgebildet worden; ausser dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* treten dort der Prosodiakos im Nomos auf Ares, der Päon und Trochäus im

Nomos auf Athene, das ionische Maass und die Bacchien auf. Wie die klassische Architektur ihre Typen von der Vergangenheit überkam, sie nur veredelte und ihnen den idealen Geist einhauchte, so hat auch die klassische Lyrik ihre Rhythmen schon vorgebildet gefunden und hatte an ihnen nur das Werk des Künstlers zu erfüllen, der den vorhandenen Formen seinen Genius einprägte.

Ein solcher Künstler war PINDAR, für uns der Hauptrepräsentant des daktylo-epitritischen Maasses, obwohl wir den metrischen Bau seiner Strophen nicht auf Kosten der übrigen Lyriker und der Dramatiker allzusehr erheben dürfen. Die Eigenthümlichkeiten der Pindarischen Daktylo-Epitriten sind oben bei den einzelnen Reihen dargestellt; doch betreffen diese Unterschiede hauptsächlich nur secundäre Punkte, wie die alloiometrischen Reihen, und selbst die eurhythmische Composition, in der Pindar allerdings bewunderungswürdig dasteht, ist im Wesentlichen den daktylo-epitritischen Strophen der übrigen Lyriker analog. Das aber, worin Pindar unübertroffen ist, besteht in der Tiefe und Fülle der Gedanken und in dem erhabenen Ernste, der sich in jenen Strophen ausspricht. Gegenüber den übrigen Pindarischen Strophen tragen die daktylo-epitritischen Epinikien ungleich mehr ein objectives Gepräge, der Gedankengang ist ruhiger, stetiger und weniger verschlungen, überall auf die ewigen Gesetze sittlicher Ordnung hingewendet, ein Reflex der Götter- und Heroenwelt, in der der Dichter lebt. Das Ganze trägt den Charakter eines starken, im Gleichgewicht der Kräfte sich bewegenden Geistes, der in sich selbst seine Harmonie und Befriedigung hat; die Gegenwart ist ihm verklärt durch die Vergangenheit und die traditionellen Güter der Vorfahren sind der höchste Ruhm und die schönste Zier des Mannes. Diesem Grundcharakter des sittlichen Gleichmaasses entsprechend ist auch der Satzbau einfacher als in den übrigen Gedichten; in dem Dialekte sind die Gegensätze der epischen Sprache und des Dorismus zur Einheit vermittelt und lokale Eigenthümlichkeiten treten weniger hervor als in den logaödischen Strophen (G. Hermann opusc. 1, 264; Böckh metr. Pind. 288).

Es stimmt mit dem innersten Wesen der Pindarischen Poesie, wenn sich dieselbe des daktylo-epitritischen Maasses mehr als jedes anderen bedient. Von den Epinikien gehört die Hälfte hierher (die übrigen sind gemischte Daktylo-Trochäen, Daktylo-

Ithyphallici und Päonen); wie die Fragmente beweisen, walten auch in Pindars Hymnen, Prosodien, Parthenien, Dithyramben, Threnen, Enkomien und Skolien die Daktylo-Epitriten vor; bloss von den Hyporchemata sind sie des flüchtigen Tropos wegen ausgeschlossen; wenn wir sie unter den Fragmenten der Päane nicht vertreten finden, so beruht dies wohl nur auf Zufall. Wir stellen in dem Folgenden die eurhythmische Composition in den einzelnen Strophen der Epinikien dar, indem wir die eurhythmisch zusammengehörenden metrischen Elemente nur mit Einem Ictus bezeichnen.

Ol. 3 *στρ.*

Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ.

Ol. 3 *ἐπῳδ.*

ᾧ τινι, κραίνων ἐφετμὰς Ἡρακλέος προτέρας.

Ol. 6 *στρ.*

Χρυσέας ὑποστάσαντες εὐτειχεῖ προθύρῳ θαλάμου.

I. — —́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
ἐπ. — —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — 5
II. ⏑ —́ — — ⏑ — — — ⏑ — … —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — —

Ol. 6 *ἐπῳδ.*

ἑπτὰ δ' ἔπειτα πυρᾶν νεκρῶν τελεσθέντων Ταλαϊονίδας.

I. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Olymp. 3 str. und epod. ist schon oben analysirt.

Olymp. 6 str. V. 5 ist eine den Daktylo-Epitriten fremde logaödische Reihe; daher kann dieser Vers nur das Epodikon der ersten Periode sein. Die I. Periode v. 1—4 ist palinodisch: zwei Pentapodieen zwischen zwei aus Tetrapodie und Tripodie bestehenden Versen; zu bemerken ist der Choriambus v. 2 (katalektisch-daktylische Dipodie), welcher rhythmisch dem Epitriten von v. 3 gleich steht. Die II. Periode (v. 6. 7) ebenfalls palinodisch: zwei Tripodieen in der Mitte von zwei Hexapodieen. V. 6 enthält einen gedehnten sechszeitigen Spondeus mit kurzer Anakrusis (iambische Hexapodie mit Synkope nach der ersten und zweiten Arsis):

4 3, 3 + 2, 3 + 2, 4 3, 6 | 6 3, 3 6
ἐπῳδ. |

Olymp. 6 epod. Drei mesodische Perioden mit Epodikon. I. Periode v. 1: eine Dipodie von zwei Tripodieen umgeben. II. Periode v. 2. 3: eine Dipodie zwischen vier Tetrapodieen, die drei mittleren Reihen daktylisch.

II. –́ ⏑ — — — ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ —
III. –́ ⏑ — — — ⏑ — ⏓ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 5
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ — —

Ol. 7 στρ.

Φιάλαν ὡς εἴ τις ἀφνειᾶς ἀπὸ χειρὸς ἑλών.

I. ⏑⏑ –́ — — ⏑ — ⏓ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — — –́ ⏑ —
— –́ ⏑ —
⏒ –́ ⏑ — — — ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
II. –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 5
III. ⏑⏑ –́ — — ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

Ol. 8 στρ.

Μᾶτερ ὦ χρυσοστεφάνων ἀέθλων Οὐλυμπία.

I. –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ —
— –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
II. –́ ⏑ — ⏓ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —
III. –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 5
⏑ ⏑ –́ — — ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ —

I. Per. (v. 4—7): fünf Tripodieen in der Mitte von zwei Tetrapodieen; ı die zweite Tetrapodie, welche eine Synkope der Thesis enthält, schliesst ch eine dritte als Epodikon:

3 2 3, | 4 4 2, 4 4, | 4 3, 3 3, 3 3, 4 | 4 ἐπῳδ.

Olymp. 7 str. Ueber den alloiometrischen Anfangs- und Schlussvers S. 423. I. Per. v. 1—4 palinodisch; da die Dipodie v. 3 ein selbständiger rs ist, so versteht es sich von selbst, dass sie auch eine selbständige ihe bilden muss, und dass demnach auch in v. 2 eine Dipodie als ihr ythmisches Ebenbild abzusondern ist. So bilden zwei dipodische Reihen s Doppelcentrum der palinodischen Periode, an welches sich auf jeder te zwei Tripodieen und eine Tetrapodie anschliessen. II. Per. mesodisch, ı dipodische Centrum ist von zwei Tripodien umschlossen. III. Per.: ei Tripodieen stichisch verbunden:

3 3, 4 2, 2, 4 3 3, | 3 2 3, | 3 3

Olymp. 8 str. I. Per. (1. 2) mesodisch: eine Dipodie zwischen zwei ıtapodieen. II. Per. (3. 4) mesodisch: drei Tripodieen zwischen zwei odieen. III. Per. (5. 6): zwei Tripodieen in stichischer Verbindung, die te ihrer metrischen Form nach dieselbe wie Ol. 7 str. 1. 6. Als Epoɔn folgt eine Tetrapodie:

2 + 3 2, 2 + 3, | 2 3 3, 3 2, | 3 3 | 4 ἐπῳδ.

Ol. 8 *ἐπῳδ.*

Τιμόσθενες, ὔμμε δ' ἐκλάρωσεν πότμος.

I. — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ — ⏑ —

II. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 5
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏒ —́ ⏑ — — — ⏑ —

Ol. 10 *στρ.*

Ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὅτε πλείστα.

I. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

II. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ — 5
—́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Ol. 10 *ἐπῳδ.*

κόσμον ἔπι στεφάνῳ χρυσέας ἐλαίας.

I. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

II. —́ ⏑ — ⏖ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ — 5
—́ ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —

Olymp. 8 epod. I. Per. (v. 1. 2. 3) palinodisch: zwei Tripodieen von zwei Pentapodieen umschlossen. II. Per. (4—7): vier Tetrapodieen und zwei Pentapodieen in stichischer Verbindung, die letzte Pentapodie (v. 7) mit einer Synkope nach der zweiten Arsis. Eine Tetrapodie als Epodikon:

3 + 2, 3 3, 3 + 2, | 3, 3 3, 3 | 3 + 2, 2 + 3, | 4
ἐπῳδ.

Olymp. 10 str. I. Per. stichisch aus zwei Pentapodieen, oder wenn man beide Verse in je zwei Reihen zerlegen will, distichisch aus zwei Dipodieen und zwei Tripodieen. II. Per. tristichisch: die Verbindung zweier Tetrapodieen und einer Dipodie ist wiederholt. Die erste Tetrapodie v. 3 ist eine zusammengesetzte Reihe aus einem Epitrit und Choriamb, welcher letztere dem Creticus v. 5 rhythmisch gleichsteht:

2 + 3, 2 + 3 | 4, 4 3, 4, 4 3.

Olymp. 10 epod. I. Per. mesodisch: eine Dipodie von zwei Tripodieen umschlossen. II. Per.: eine grosse mesodische Periode, in welcher v. 4 u. 5 je in eine Tetrapodie und Dipodie zu trennen sind, wovon die Tetrapodie dem v. 6 entspricht. Die erste Tetrapodie v. 4 ist nach der zweiten Arsis

III. –́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — — — ⏑ — —

Ol. 12 στρ.

Λίσσομαι, παῖ Ζηνὸς Ἐλευθερίου.

–́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 5
–́ ⏑ — ⏓ –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ —

Ol. 12 ἐπῳδ.

υἱὲ Φιλάνορος, ἤτοι καὶ τεά κεν.

I. –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ — —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 5
II. –́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — –́ ⏑ — — — ⏑ — —

Py. 1 στρ.

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων.

I. –́ ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — –́ ⏓
II. –́ — — ⏑ — — — ⏑ —

synkopirt, wobei die dritte Arsis aufgelöst ist. III. Per.: drei Tetrapodieen stichisch verbunden:

3 2, 3, | 4 3, 4 2, 4 2, 4, 3 4, | 4, 4, 4

Olymp. 12 str. Eine einzige grosse palinodische Periode mit einer Tetrapodie als Epodikon. Das Doppelcentrum wird durch die beiden Hexapodieen v. 3. 4 gebildet, deren zweite aus zwei Epitriten und einem Choriamb besteht; der ersten geht eine Pentapodie, Dipodie, Tripodie und wieder eine Dipodie (Choriambus) voraus; der zweiten folgen dieselben Reihen in umgekehrter Ordnung nach:

2 + 3, 2 3 2, 6, 6, 2 3, 2 2 + 3 4
ἐπῳδ.

Olymp. 12 epod. I. Per. (v. 1—5) mesodisch: das Centrum bildet die Hexapodie v. 3, welche aus einem Epitrit und einer daktylischen Tetrapodie zusammengesetzt ist; um dieselbe gruppiren sich zunächst zwei Verse, deren jeder aus einer Tripodie und Tetrapodie besteht; dann zwei Pentapodieen v. 1 u. 5. II. Per. (v. 6. 7) enthält zwei Hexapodieen mit einer Tetrapodie als Epodikon.

— ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑̄ ⏗́ ⏑ — — ⏑ — — ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏗́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — 5
III. ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ — — ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ —

Py. 1 *ἐπῳδ.*

ὅσσα δὲ μὴ πεφίληκε Ζεύς, ἀτύζονται βοάν.

I. ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗́ ⏑ — — ⏗́ ⏑ ⏓
⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑̄ ⏗́ ⏑ — — ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
⏗́ ⏑ — — ⏗́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ ⏓
— ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗́ ⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ — — ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗́ ⏑ — 5
⏗́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
II. ⏑́⏑ ⏑ — — — ⏑ — — ⏗́ ⏑ — — — ⏑ — — ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏗́ — — ⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Py. 3 *στρ.*

Ἤθελον Χείρωνά κε Φιλλυρίδαν.

I. ⏗́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
⏗́ ⏑ — — ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗́ ⏑ — — ⏗́ ⏑ —
— ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓

Pyth. 1 ist wie im Inhalt so auch in der eurhythmischen Form die Königin aller daktylo-epitritischen Oden. Von selteneren metrischen Formen ist in der Strophe der gedehnte Spondeus am Schluss von v. 2 und Anfang von v. 3 und in der epod. die alloiometrische anapästische Reihe zu Anfang des Schlussverses zugelassen.

Die Strophe zerfällt in drei mesodische Perioden. I. Per. v. 1. 2: das Centrum bildet die katalektische Tetrapodie zu Anfang von v. 2 (Epitrit und Choriambus); um dieselbe gruppiren sich zunächst zwei Pentapodieen und als äusserste Glieder zwei Dipodieen, von denen die letzte ein gedehnter Spondeus ist. II. Per. (v. 3. 4. 5): auch hier bildet den Mittelpunkt eine Tetrapodie (in der Mitte von v. 4), die nach der zweiten Arsis eine Synkope der Thesis erfahren hat; sie ist eingeschlossen von zwei Tripodieen und zwei Hexapodieen, deren erste (v. 3) mit einem gedehnten Spondeus beginnt. III. Per. (v. 6): eine Tripodie von zwei Pentapodieen umgeben:

2 2+3, 4 2+3 2, | 6, 3 4 3, 6, | 3+2 3 3+2

Pyth. 1 epod. Eine grosse mesodische und eine stichische Periode mit Epodikon. I. Per. (v. 1—6): den Mittelpunkt bilden die drei letzten Dipodieen des v. 3, die zusammen eine Hexapodie mit synkopirter vierter Thesis und aufgelöster fünfter Arsis ausmachen. II. Per. (v. 7. 8): zwei Tetrapodieen und zwei Tripodieen, denen sich als Epodikon eine Tetrapodie anschliesst.

Pyth. 3 str. Von der Böckhschen Versabtheilung müssen wir darin abweichen, dass wir die Pentapodie str. 4 *Οὐρανίδα γόνον εὐρυμέδοντα Κρόνου* als einen selbständigen Vers ansehen. Dies wird durch die eurhythmische Composition nothwendig erfordert und kommt mit dem Metrum

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 4a
II. — —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ ⏓ 4b
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — 5
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —
epod. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Py. 3 ἐπῳδ.

καὶ φέροισα σπέρμα θεοῦ καθαρόν.

I. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 3a
II. —́ ⏑ — 3b
—́ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏓ 5
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏒
pod. ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ — — — ⏑ —

Py. 4 στρ.

Σάμερον μὲν χρή σε παρ' ἀνδρὶ φίλῳ.

I. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
II. —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏒
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — 5

---

berein, da sich an jenen Stellen eine durchgehende Cäsur findet. — I. Per. (v. 1—4a) mesodisch: um die vorletzte Dipodie v. 2 gruppiren sich auf jeder Seite eine Pentapodie, Dipodie und Tripodie. Die Pentapodie am Ende der Periode (v. 4a) ist rein daktylisch, die am Anfange (v. 1) wie gewöhnlich aus einem Epitrit und einer daktylischen Tripodie zusammengesetzt. II. Per. (v. 4b *βάσσαισί τ' ἄρχειν Παλίου Φῆρ' ἀγρότερον* bis v. 7) besteht aus der distichischen Verbindung von zwei Dipodieen und zwei Tripodieen, die von zwei Hexapodieen umschlossen wird. Eine Pentapodie v. 8 folgt als Epodikon.

Pyth. 3 epod. V. 3 ist die Schlussdipodie *ἅλικες* ein selbständiger Vers 3b. I. Per. (v. 1—3a *οὐδὲ παμφώνων ἰαχὰν ὑμεναίων*) mesodisch: eine Hexapodie von zwei Pentapodieen umschlossen. II. Per. (v. 3b *ἅλικες* bis v. 5) palinodisch: zwei Tripodieen zwischen vier Dipodieen. III. Per. (v. 6—8) palinodisch: zwei Tripodieen (v. 7) in der Mitte von zwei Pentapodieen und zwei Dipodieen. Eine Hexapodie mit zwei anlautenden anapästischen Füssen bildet das Epodikon:

2+3, 6, 2+3, | 2, 2 3, 3 2 2, | 3+2 2, 3 3, 2 3+2, 6
epod.

Pyth. 4 str. I. Per. (v. 1. 2): drei Pentapodieen in stichischer Folge. II. Per. (v. 3—5) palinodisch: zwei Tetrapodieen von zwei Dipodieen und zwei Tripodieen umschlossen, mit einer Tetrapodie als Epodikon. III. Per.

III. —́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ — — ⏑ —
⏖́ ⏑ — — — ⏑ — ⏒

Py. 4 *ἐπῳδ.*

ἀντὶ δελφίνων δ' ἐλαχυπτερύγων ἵππους ἀμείψαντες θοάς.

I. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
II. —́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ 5
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Py. 9 *στρ.*

'Εθέλω χαλκάσπιδα Πυθιονίκαν.

I. ⏑ ⏑ —́ ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — ⏓
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
II. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 5
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 6a
III. — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ 6b
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏓

(v. 6—8): stichische Verbindung von fünf Tetrapodieen, wovon die zweit-
daktylisch und die vierte eine synkopirte trochäische ist:

2 + 3, 2 + 3 2 + 3, | 2 3 4, 4 2, 3 4, | 4 4, 4 4, 4
epod.

Pyth. 4 epod. I. Per. (v. 1—3) tristichisch: die Verbindung ein
Pentapodie, Tetrapodie und Tripodie zweimal wiederholt. II. Per. (v. 4–7
palinodisch: in der Mitte zwei zusammengesetzte daktylisch-epitritisch
Hexapodieen (v. 5. 6), um die sich zwei Tetrapodieen und zwei Penta-
podieen gruppiren.

Pyth. 9 str. V. 6 der Böckhschen Abtheilung ist in zwei selb-
ständige Verse zu theilen, die durch eine durchgängige Cäsur geschieden
sind: 6a: *ὃς Λαπιθᾶν ὑπερόπλων τουτάκις ἦν βασιλεύς*, und 6b: *ἐξ Ὠκεα-
νοῦ* etc. I. Per. (v. 1—3) mesodisch: eine Hexapodie, welche aus einer
katalektischen Tetrapodie und einem gedehnten Spondeus besteht (die
Umkehrung von Pyth. 1 str. 3), wird von zwei metrisch gleichen Reihen
umgeben, die den alloiometrischen Formen angehören. II. Per. (v. 4–6a)
palinodisch: zwei Pentapodieen in der Mitte von vier Tripodieen. III. Per.
(v. 6b—8): stichische Verbindung von zwei Tripodieen und drei Tetra-
podieen:

4, 6, 4, | 3 3, 2 + 3 2 + 3, 3 3, | 3, 3 4 4 4

Py. 9 ἐπῳδ.

Γαίας θυγάτηρ· ὁ δὲ τὰν εὐώλενον.

I. — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
II. –́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ — —
–́ ⏑ — ⏒ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏓ 5
III. –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏒

Py. 12 στρ.

Αἰτέω σε, φιλάγλαε, καλλίστα βροτεᾶν πολίων.

I. — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
II. — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
— –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ — 5
III. — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — –́ ⏑ —
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏓
epod. –́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Nem. 1 στρ.

Ἄμπνευμα σεμνὸν Ἀλφεοῦ.

I. — –́ ⏑ — ⏓ — ⏑ —
— –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
— –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ — 5

Pyth. 9 epod. I. Per. (v. 1. 2): drei Pentapodieen in stichischer Folge. II. Per. (v. 3—5) mesodisch: eine Tetrapodie von zwei Pentapodieen und zwei Dipodieen umgeben. III. Per. (v. 6—9) mesodisch: eine Dipodie in der Mitte von zwei Pentapodieen, zwei Dipodieen und zwei Tripodieen.

Pyth. 12 str. I. Per. (v. 1) zwei stichische Tripodieen. II. Per. (2—5) tetrastichisch: die Verbindung von drei Tripodieen und einer Tetrapodie in gleicher Ordnung wiederholt. III. Per. (v. 6. 7) mesodisch: zwei Pentapodieen umschliessen eine Dipodie, daran reiht sich ein Stesichoreion als Epodikon:

3 3, | 3 3, 3 4, 3 3, 3 4, | 3+2 2, 3+2, 6
epod.

Nem. 1 str. I. Per. (v. 1—4) mesodisch: eine Tripodie zwischen zwei Tetrapodieen und zwei Pentapodieen. II. Per. (v. 5—7) mesodisch: eine Pentapodie (zu Anfang v. 6) zwischen vier Tetrapodieen, wovon die erste daktylisch:

4, 2+3, 3, 2+3, 4, | 4 4, 2+3 4 4

II. ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗ ⏑ — — — ⏑ —
⏗ ⏑ — — —⏑⏑—⏑⏑— ⏗ ⏑ — — —⏑— — ⏗ ⏑ — — —

Nem. 1 ἐπῳδ.

Σικελίαν πίειραν ὀρθώσειν κορυφαῖς πολίων ἀφνεαῖς.

⏖ ⏑ — — — ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓ (— ⏑ —)
⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗ ⏑ — — — ⏑ ⏓
⏗ ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗ ⏑ — — — ⏑
— ⏗ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏗ ⏑ — — — ⏑ ⏓

Nem. 5 ἐπῳδ.

ὁ τᾶς θεοῦ, ὃν Ψαμάθεια τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου.

I. ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏗ ⏑ — — — ⏑ — ⏑
⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏓ ⏗ ⏑ — — — ⏑ —
— ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

II. ⏗ ⏑ — — ⏗ ⏑ — — — ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — —
— ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — 5
⏗ ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗ ⏑ — —

Nem. 8 ἐπῳδ.

οἵ τε κρανααῖς ἐν Ἀθάναισιν ἅρμοζον στρατόν.

I. — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏓
⏗ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏓
— ⏗ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ —

Nem. 1 epod. Eine einzige mesodische Periode: eine Dipodie (z. Anfang v. 4) bildet den Mittelpunkt zwischen acht Tetrapodieen, wovon drei daktylisch sind und die vorletzte aus einer iambischen Dipodie und einem Choriambus zusammengesetzt ist. Die einzige daktylo-epitritische Strophe, worin, wie es scheint, keine Tripodie vorkommt:

4 4, 4 4, 2 4 4, 4 4

Nem. 5 epod. Die Worte *πῶς δὴ λίπον εὐκλέα νᾶσον* (v. 3 der Böckhschen Abtheilung) sind nicht mit den folgenden zu verbinden. Böckh selber sagt: „Epodi v. 3. 4. 5 *hiatu et syllaba ancipiti tali, quae certum finem versus demonstrat, inter se distincti non sunt,*“ die Entscheidung gibt hier wie in allen ähnlichen Fällen die eurhythmische Composition. — I. Per. v. 1—3 (unserer Abtheilung) mesodisch: eine Pentapodie von zwei Tripodieen und zwei Tetrapodieen umschlossen. II. Per. (v. 4—6) palinodisch in der Mitte zwei Pentapodieen; vor und nach denselben eine von zwei Dipodieen umschlossene Tetrapodie, welche das zweitemal daktylisch ist:

3 4, 5 4, 3, 2 4 2 3 + 2, 3 + 2, 2 4 2

Nem. 8 epod. V. 7 der Böckhschen Abtheilung ist in zwei Verse, eine Tetrapodie und Hexapodie, zu trennen, wie die Eurhythmie und die Cäsur an dieser Stelle anzeigt: 7a *σὺν θεῷ γάρ τοι φυτευθεὶς*, 7b *ὄλβος ἀνθρώποισι παρμονώτερος.* I. Per. (v. 1—5) zweifelhaft: ein anapästischer

— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏓ 5
II. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ — — — ⏑ — —
epod. —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —

Nem. 9.

Κωμάσομεν παρ' Ἀπόλλωνος Σικυῶνόθε, Μοῖσαι.

I. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
II. —́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑
III. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — —́ ⏑ —
epod. — —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — ⏓ 5

Nem. 10 στρ.

Δαναοῦ πόλιν ἀγλαοθρόνων τε πεντήκοντα κορᾶν, Χάριτες.

I. ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
II. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓ 5
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —

Nem. 10 ἐπῳδ.

Θρέψε δ' αἰχμὰν Ἀμφιτρύωνος, ὁ δ' ὄλβῳ φέρτατος.

I. —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏓
II. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓

Anlaut in der alloiometrischen Tripodie zu Anfang von v. 3, worüber vgl. S. 423; die trochäische Tripodie v. 4 kommt unter allen daktylo-trochäischen Epinikien nur in dieser lydischen Ode vor, vgl. S. 424.

II. Per. (v. 5—6a) mesodisch: eine Pentapodie von zwei Tripodieen umgeben, woran sich eine Hexapodie v. 6b als Epodikon anschliesst.

Nem. 9. I. Per. (v. 1) zwei Tripodieen stichisch verbunden. II. Per. (v. 2) mesodisch: eine Tripodie von zwei Tetrapodieen umgeben. III. Per. (v. 3. 4) tetrastichisch: die Verbindung von zwei Tripodieen und zwei Dipodieen in derselben Ordnung wiederholt. Eine Hexapodie schliesst als Epodikon die Strophe ab:

3, 3, | 4 3 4, | 3 3 2, 2 3 3 2 2, 6
epod.

Nem. 10 str. I. Per. (v. 1. 2) palinodisch: zwei Tripodieen, wovon die erste ein logaödischer Prosodiakos, umschliessen zwei Pentapodieen. II. Per. (v. 3—5): zwei Pentapodieen, zwei Dipodieen und zwei Tripodieen in stichischer Folge. III. Per. (v. 6): zwei Hexapodieen stichisch verbunden.

Nem. 10 epod. I. Per. (v. 1. 2): zwei Dipodieen und zwei Pentapodieen in stichischer Folge. II. Per. (v. 3): zwei Tripodieen in stichischer Folge. III. Per. (v. 4. 5) mesodisch: die Dipodie zu Anfang von v. 5 von

III. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — — —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ 5
IV. ⏑⏑ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑

Nem. 11 *στρ.*

Παῖ Ῥέας, ἅ τε πρυτανεῖα λέλογχας, Ἑστία.

I. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑
—́ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
II. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑
III. —́ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — 5

Nem. 11 *ἐπῳδ.*

ἄνδρα δ' ἐγὼ μακαρίζω μὲν πατέρ' Ἀρκεσίλαν.

I. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
II. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ 5
—́ ⏑ — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑

Isth. 1 *στρ.*

Μᾶτερ ἐμά, τὸ τεόν, χρύσασπι Θήβα.

I. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —
II. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

zwei Tripodieen und zwei Dipodieen umschlossen. IV. Per. (v. 6) mesodisch eine Tripodie in der Mitte zweier Tetrapodieen:

2 5, 2 5, | 3 3, | 3 2, 2 2 3, | 4 3 4

Nem. 11 str. I. Per. (v. 1. 2): zwei Pentapodieen und zwei Dipodieen palinodisch verbunden. II. Per. (v. 2): zwei Tripodieen stichisch verbunden III. Per. (v. 4. 5) besteht aus sieben Dipodieen. Die Anordnung derselben zu Reihen zeigen die einzelnen vorkommenden Choriamben, die durch das Metrum sich als selbständige Reihen darstellen und denen analog auch der erste Epitrit v. 5 als selbständige Dipodie gefasst werden muss; somit enthält die Reihe drei Dipodieen und zwei Tetrapodieen in mesodischer Ordnung:

5 2, 2 5, | 3 3, | 2 4, 2 4 2 oder 4 2, 2 2 4

Nem. 11 epod. I. Per. (v. 1—3) mesodisch: die Tripodie in der Mitte von v. 2 hat zu beiden Seiten drei Tripodieen und eine Dipodie. II. Per. (v. 4—6) mesodisch: die Hexapodie v. 5 von zwei Tripodieen und zwei Tetrapodieen umschlossen:

3 3, 2 3 2, 3 3, | 3 4, 6, 4 3

Isthm. 1 str. I. Per. (v. 1. 2): zwei Pentapodieen stichisch verbunden. II. Per. (v. 3—5) und III. Per. (v. 5. 6) mesodisch: in beiden

∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
⏓ ∠ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓ 5
III. ∠ ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ∠ ⏑ ⏑ — ∠ ⏑ — — — ⏑ ⏓

Isth. 2 στρ.

Οἱ μὲν πάλαι, ὦ Θρασύβουλε, φῶτες, οἳ χρυσαμπύκων.

— ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ ∠ ⏑ — — — ⏑ ⏓
∠ ⏑ — — — ⏑ — ∠ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
∠ ⏑ — — ∠ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ ∠ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — ∠ ⏑ — — — ⏑ — —

Isth. 2 ἐπῳδ.

χρήματα, χρήματ' ἀνήρ.

prood. ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 1a
I. — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — 1b
∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏓
II. ∠ ⏑ — — — ⏑ — ⏓
∠ ⏑ — ⏓ ∠ ⏑ — — — ⏑ ⏑ ⏓
III. ∠ ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏖ ⏑ — ∠ ⏑ — ⏑ 5

---

bildet eine Tripodie den Mittelpunkt, die dort von zwei Pentapodieen, hier von zwei Dipodieen umschlossen wird. An die dritte Periode reiht sich eine Tetrapodie als Epodikon:

3+2, 3+2, | 2+3, 3, 2+3, | 2 3 2 4
epod.

Isthm. 2 str. Von Böckh in fünf Verse getheilt, indess sind die beiden letzten (v. 4. 5), zwischen denen kein Hiatus stattfindet, zu einem einzigen zu verbinden, wie die Eurhythmie unerlässlich erfordert. Die ganze Strophe bildet eine einzige grosse Periode, in welcher die mesodische und tristichische Composition verbunden ist. In der Mitte eine Dipodie zu Anfang v. 3, von zwei Pentapodieen umschlossen. Auf jeder Seite dieser Gruppe wird die tristichische Verbindung von einer Tripodie und zwei Tetrapodieen wiederholt:

3 4, 4 5, 2 5, 3 4 4

Eine andere Eintheilung der Reihen, die dem Rhythmus nach möglich wäre, ist metrisch nicht empfehlenswerth, da sie v. 2 in folgender Weise eintheilen müsste: ∠ ⏑ — — ∠ ⏑ — — ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

3 4, 2 4 3, | 4 3 3 4 4
epod.

Isthm. 2 epod. Ich trenne die daktylische Tetrapodie von v. 1 (Böckh) als selbständigen Vers ab: *χρήματα, χρήματ' ἀνήρ*, ἐπῳδ. β': *γαῖαν ἀνὰ σφετέραν*, ἐπῳδ. γ': *μή νυν, ὅτι φθονεραί*, und verbinde v. 5 mit v. 6 zu Einem Verse, von dem auch Böckh sagt: *neque ancipiti neque interpunctione exili satis a sexto sejungitur.* — Die Tripodie v. 1a bildet das Proodikon, dann folgen drei Perioden, I. stichisch aus zwei Pentapodieen (v. 1b. 2), II. (v. 3. 4) mesodisch: eine Dipodie von zwei Tetrapodieen umschlossen, III. (v. 5) mesodisch:

∠ ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏖ ⏑ — ∠ ⏑ — ⏓

Isth. 3 στρ.

Εἴ τις ἀνδρῶν εὐτυχήσαις ἢ σὺν εὐδόξοις ἀέθλοις.

	⏗ ⏑ — ⏓ ⏗ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — ⏗ ⏑ — ⏓
	⏗ ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏓
	⏗ ⏑ ⏑ ⏕ ⏑ ⏑ — ⏓ — ⏑ — ⏓
	⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏓
	⏗ ⏑ — — ⏗ ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗ ⏑ — ⏓ 5
epod.	⏗ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Isth. 3 ἐπῳδ.

ἱπποδρομίᾳ κρατέων. ἀνδρῶν δ' ἀρετάν.

	— ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
	⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
	⏗ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏓
	— ⏗ ⏑ — ⏓ — ⏑ —
	— ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗ ⏑ — — — ⏑ — — ⏗ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏓ 5
	— ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ — ⏓ ⏗ ⏑ — — ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏓ —

Isth. 4 στρ.

Μᾶτερ Ἀελίου πολυώνυμε Θεία.

I.	⏗ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
	⏕ ⏑ — ⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ —
	⏗ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

eine Pentapodie in der Mitte von zwei Dipodieen:

3, 3+2, 3+2, | 4, 2 4, | 2 5 2
prood.

Isthm. 3 str. bildet eine einzige mesodische Periode mit einer Hexapodie v. 6 als Epodikon, in der Mitte die Pentapodie v. 3. Die Abtheilung der vier Epitriten wird durch v. 5 bestimmt, da die letzten drei Reihen desselben, eine Dipodie, eine daktylische Tetrapodie und wieder eine Dipodie, v. 1 eurhythmisch respondiren:

v. 1	⏗ ⏑ — ⏓ ⏗ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — ⏗ ⏑ — ⏓
v. 5	⏗ ⏑ — — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏗ ⏑ — ⏓

2 4 2, 2, 3+2, 3+2, 3+2, 2 2 4 2, 6
ἐπῳδ.

Isthm. 3 epod. Ebenfalls eine einzige Periode von tristichisch-mesodischer Composition mit zwei Tetrapodieen als Epodikon. Die Verbindung von einer Tripodie und zwei Tetrapodieen wird wiederholt v. 2–4 und v. 5 und das Ganze von zwei Pentapodieen (v. 1 und Anfang von v. 5) umschlossen, an deren letztere sich das Epodikon reiht:

3+2, 3, 4, 4, 3 4 4, 3+2 4 4
epod.

Isth. 4 str. Per. I. und II. mesodisch, dort (v. 1–3) wird eine Hexapodie von zwei Pentapodieen, hier eine Dipodie von zwei Tripodieen um-

II. –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 5
III. ⏖́ ⏑ — — — ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏖ — –́ ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Isth. 4 ἐπῳδ.

εἴ τις εὖ πάσχων λόγον ἐσλὸν ἀκούσῃ.

–́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
–́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — 5
⏖́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —
epod. –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Isth. 5 στρ.

Θάλλοντος ἀνδρῶν ὡς ὅτε συμποσίου.

I. — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
–́ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
II. — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ 5
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ ⏓
⏖́ ⏑ — — — ⏑ — — ⏖ ⏑ —
— –́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —
— –́ ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Isth. 5 ἐπῳδ.

ὔμμε τ', ὦ χρυσάρματοι Αἰακίδαι.

epod. –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

---

geben. Periode III. v. 6 stichisch: drei Tetrapodieen, die mittlere mit schliessendem Choriambus:

2+3, 6, 2+3, | 3, 2 3, | 4 4 4

Isth. 4 epod. Die Strophe besteht aus zwei mesodischen Perioden:

2+3, 6, 2+3, 4, 6, 2+3, | 2 3, 6 3 2,
prood.

Isth. 5 str. I. Per. (v. 1—4) mesodisch: um die Tetrapodie zu Anfang v. 3 gruppiren sich zwei Pentapodieen (v. 1. 4) und zwei Hexapodieen, von denen die erste aus zwei Epitriten und einer katalektisch-daktylischen Dipodie, die zweite aus einer daktylischen Tetrapodie und einem Epitriten besteht. II. Per. (v. 5—9) mesodisch: den Mittelpunkt bildet die Hexapodie v. 7, die in der Mitte von zwei Tetrapodieen (v. 5. 9), zwei Pentapodieen und zwei Dipodieen (v. 6. 8) gruppirt ist:

2+3, 6, 4 6, 2+3, | 4, 3+2 2, 6, 2 3+2, 4

Isth. 5 epod. Wahrscheinlich eine einzige mesodische Periode mit einer Pentapodie v. 1 als Proodikon und einer Hexapodie v. 6 als Epodikon.

´– ⏑ – – ´– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
´– ⏑ – – – ⏑ – – ´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏒ ´– ⏑ – –
´– ⏑ – – – ⏑ – – ´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –   5
– ´– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´– ⏑ –
´– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ´– ⏑ – – ⏑ – – – ⏑ –

SIMONIDES scheint von den daktylo-epitritischen Strophen einen viel selteneren Gebrauch gemacht zu haben als Pindar und Bakchylides, wenn man nach den Fragmenten urtheilen darf. Hierher gehören aus den Epinikien fr. 7. 8, aus den incert. fr. 42. 65. 66. 70. 71, fast alles Trümmer von einem oder zwei Versen. Nur eine vollständige Strophe aus einem Threnos oder Enkomion ist uns erhalten fr. 57 und diese gestattet uns einen Blick in die Art der Composition zu thun. Gegenüber Pindar stellt sich als Eigenthümlichkeit des Simonides heraus, dass er wie die Tragiker am Ende der Strophe den Ithyphallicus zuliess. Im übrigen ist der Bau und die Eurhythmie der Pindarischen Bildung völlig analog. Unter den metrischen Elementen ist der gedehnte Spondeus *στάλας* v. 4 zu bemerken, der den Umfang einer Dipodie enthält. Ein durchgreifender Unterschied zwischen Pindar und Simonides fand sicherlich nur in dem Tone und Inhalte statt, worin beide Dichter sehr abweichen. Während wir bei Pindar vor Allem den tiefen ergreifenden Ernst und die erhabene Sprache bewundern, tritt uns überall in den Fragmenten des Simonides ein Zauber der Anmuth, eine Zartheit und Milde der Empfindung entgegen, die wie ein Blüthenstaub des Frühlings die Gedichte durchweht und sich mit der Vorliebe für Naturschilderung in schönster Weise vereint. Es ist klar, dass einem solchen Tone die strenge daktylo-epitritische Strophe weniger zusagen konnte, und es ist daher keineswegs zufällig, wenn wir in den Simonideischen Fragmenten ungleich häufiger die gemischten Daktylo-Trochäen (Logaöden) finden. — Fr. 57:

Τίς κεν αἰνήσειε νόῳ πίσυνος Λίνδου ναέταν Κλεόβουλον
ἀενάοις ποταμοῖσιν ἄνθεσί τ' εἰαρινοῖς
ἀελίου τε φλογὶ χρυσέας τε σελάνας
καὶ θαλασσαίαισι δίναις ἀντι(τι)θέντα μένος στάλας; (Bergk *ἀντία*)
5 *ἅπαντα γάρ ἐστι θεῶν ἥσσω· λίθον δὲ*
καὶ βρότεοι παλάμαι θραύοντι· μωροῦ φωτὸς ἅδε βουλά.

´– ⏑ – – ´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´– ⏑ ⏑ – –

–́ ⏑ – – – ⏑ – – –́ ⏑(⏑) – ⏑ ⏑ – – –
5 ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – –

Die bisherige Lesart *ἀντιθέντα μένος* ist ein metrischer Fehler, denn in den daktylo-epitritischen Strophen kann eine logaödische Reihe nur am Anfang oder Ende der Periode oder Strophe vorkommen. Es ist *ἀντιτιθέντα* zu schreiben. — Der schliessende Ithyphallicus hat wie auch sonst (s. § 25) einen gedehnten Spondeus, wodurch er rhythmisch einer Tetrapodie gleich steht. Die eurhythmische Composition ist demnach: v. 1—3 bilden eine mesodische Periode, fünf Tripodieen von zwei Dipodieen umschlossen; v. 4—6 machen ebenfalls eine mesodische Periode aus: drei Pentapodieen in der Mitte zwischen zwei Tetrapodieen.

BAKCHYLIDES schliesst sich in der poetischen Manier an Simonides, in den Metren dagegen auf das entschiedenste dem Pindarischen Stil an. Wir finden die daktylo-epitritischen Strophen so vorwaltend, dass unter den 40 Fragmenten nur 10 oder 11 nicht in diesem Maasse gehalten sind. Nach Pindars Weise ist als alloiometrisches Element die anapästisch-iambische Reihe gebraucht und der Ithyphallicus ausgeschlossen, die epitritische Form ist bei weitem das Normalmaass der Dipodieen*), die Auflösung sehr selten, der eurhythmische Bau, so weit wir ihn aus den drei vollständig erhaltenen Strophen beurtheilen können, kunstgerecht und vortrefflich, der Umfang der Strophen steht mit dem Inhalte im schönsten Gleichgewichte, kleinere Strophen in Skolien und Erotika, grössere in Päanen und den höheren Gattungen der Lyrik; man thut unrecht, hierin irgendwie Bakchylides unter die übrigen Lyriker herabdrücken zu wollen. Im Uebrigen besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Pindars und Bakchylides' daktylisch-epitritischen Strophen nur in dem Inhalte. Sie sind bei Bakchylides nicht der Träger einer erhabenen und tiefsinnigen Dichtung, vielmehr spricht sich in ihnen eine milde und gemüthlich heitere Lebensansicht aus mit grosser Breite der Ausmalung ohne Schwung und ohne tiefe Begeisterung. Die daktylo-epitritischen Fragmente stammen aus Päanen, Prosodien, Hymnen, Epinikien und Erotika oder Skolien;

---

*) Auch in dem Gebrauche des *μέτρον Στησιχόρειον* und *Στησιχόρειον Πινδαρικῷ ἰδιώματι* (das letztere mit Anakrusis) schliesst sich Bakchylides an Pindar an.

das Metrum von fr. 22 (Hyporchema) ist wahrscheinlich nicht daktylo-epitritisch.

Ob das lange Päanenfragment (fr. 13), das den Umfang einer jeden anderen daktylo-epitritischen Strophe übersteigt, vielleicht in Antistrophe und Epodos oder Epodos und Strophe zu zerlegen oder als eine einzige Strophe aufzufassen ist, muss unentschieden bleiben, da uns über den Umfang der Päanenstrophen die genaueren Data fehlen. Die eurhythmische Composition lässt sich auch so noch mit Sicherheit erkennen.

I. *Τίκτει δέ τε θνατοῖσιν εἰράνα μεγάλα*
πλοῦτον [καὶ] μελιγλώσσων (τ') ἀοιδᾶν ἄνθεα,
δαιδαλέων τ' ἐπὶ βωμῶν θεοῖσιν αἴθεσθαι βοῶν
ξανθᾷ φλογὶ μῆρα τανυτρίχων τε μήλων
5 *γυμνασίων τε νέοις αὐλῶν τε καὶ κώμων μέλειν.*
ἐν δὲ σιδαροδέτοις πόρναξιν αἰθᾶν
II. *ἀραχνᾶν ἱστοὶ πέλονται·*
ἔγχεά τε λογχωτὰ ξίφεά τ' ἀμφάκεα δάμναται εὐρώς·
III. *χαλκεᾶν δ' οὐκ ἔστι σαλπίγγων κτύπος·*
10 *οὐδὲ συλᾶται μελίφρων ὕπνος ἀπὸ βλεφάρων,*
ἀμὸν ὃς θάλπει κέαρ. συμποσίων δ' ἐρατῶν
βρίθοντ' ἀγυιαί, παιδικοί θ' ὕμνοι φλέγονται.

I. — —́ ∪ — — — ∪ — — — ∪ ∪ —
— —́ ∪ — — — ∪ — — — ∪ —
II. —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —́ ∪ — — — ∪ —
— —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — —
5 —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —́ ∪ — — — ∪ —
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — —
III. ∪ ∪ —́ — — ∪ — —
— —́ ∪ — — — ∪ — — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
IV. —́ ∪ — — — ∪ — — — ∪ ⏓
10 —́ ∪ — — — ∪ — — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
—́ ∪ — — — ∪ — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
— —́ ∪ — — — ∪ — — — ∪ — —

Die ganze Strophe zerlegt sich in vier eurhythmische Perioden. I. Per. (v. 1. 2): zwei Hexapodieen in stichischer Folge. II. Per. (v. 3—6) tristichisch: die Verbindung einer Tripodie, Tetrapodie und Pentapodie wird in derselben Ordnung wiederholt. III. Per. (v. 7. 8) mesodisch: eine Tetrapodie von zwei Tripodieen umschlossen, wovon die erste ionisch-epitritische Form hat. Nach Pindars Gebrauch dieser Reihe zu urtheilen würde mit v. 7 eine Strophe beginnen. IV. Per. (v. 9—12) distichisch-mesodisch: die distichische Verbindung von zwei Tetrapodieen und zwei Tripodieen wird von zwei Hexapodieen umschlossen:

6, 6, | 3 4, 5, 3 4, 5, | 3, 4 3, | 6, 4 3, 4, 3 6.

Fr. 29 (Clem. Al. Strom. 5, 731), welches mit Sicherheit auf Bakchylides zurückgeführt ist, bildet eurhythmisch eine einzige grosse mesodische Periode mit Epodikon:

Ὦ Τρῶες ἀρηΐφιλοι, Ζεὺς ὑψιμέδων, ὃς ἅπαντα δέρκεται,
οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἀχέων· ἀλλ' ἐν μέσῳ κεῖται κιχεῖν
πᾶσιν ἀνθρώποισι Δίκαν ὁσίαν, ἁγνᾶς
Εὐνομίας ἀκόλουθον καὶ πινυτᾶς Θέμιδος·
5 ὀλβίων παῖδές νιν εὑρόντες σύνοικον.

— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — —

Die Tetrapodie zu Ende v. 2 bildet das Mesodikon; von den umschliessenden Gliedern steht der gedehnte Spondeus zu Ende v. 3 der katalektischen Dipodie zu Ende v. 1 rhythmisch analog. Das Epodikon besteht nach Pindarischer Weise in dem sogenannten Stesichoreion.

Die Erotika (und Skolien) hatten dem Inhalt angemessen eine einfachere Composition und leichtere Rhythmen; gerade hier wird in der Thesis häufig die Kürze statt der Länge zugelassen, was der sonstigen Manier des Bakchylides fremd ist, fr. 24, 1, 25. Athen. 2, 39 e hat aus einem der hierher gehörigen Gedichte fast drei Strophen erhalten (fr. 27); jede Strophe besteht aus vier Versen, drei Pentapodieen und einem Stesichoreion, trichotomische Gliederung findet nicht statt.

TIMOKREON verwandte das daktylisch-epitritische Maass für polemisch-satirische Zwecke in seinen Gedichten gegen Themistokles, aus denen uns einige Fragmente erhalten sind*), nicht jedoch wie Aristophanes in launiger Karrikatur und Parodie, sondern in bitterem Hasse gegen den Feind. Die Veranlassung zu solchem Gebrauche gab ihm wahrscheinlich die Skolienpoesie, die auch Persönlichkeiten in ihre Sphäre hereinziehen konnte; Skolien sind auch sonst von Timokreon gedichtet, und wie wir aus Pindar wissen, waren in dieser Gattung die Daktylo-Epitriten in trichotomischer Gliederung nach Strophe, Antistrophe und

*) Die Abtheilung ist unsicher, s. Bergk P. L.[4] III, 537 und die daselbst citirten Abtheilungen von Böckh, Hermann, Ahrens, Hartung, M. Schmidt. Ich halte die Auffassung von Ahrens, welcher Bergk gefolgt ist, für unrichtig und das Fragment (an Vollständigkeit des Gedichtes glaube ich nicht) für monostrophisch.

Epodos eine geläufige Form, ja es dürfte nicht zu gewagt erscheinen, wenn wir in dem Fragmente des Timokreon ein grosses Skolion erblicken, worauf das mehrmalige τύγε im Anfange hindeutet. Drei andere Helden des Perserkrieges waren besungen und jetzt lässt Timokreon Aristides' Ruhm ertönen, wobei er zugleich seinen Hass gegen Themistokles ausspricht, eine Situation wie bei den Symposien, wo die Lieder der Tischgenossen sich aufeinander bezogen. Ein beabsichtigter Contrast von Inhalt und Form, wie ihn O. Müller annahm, findet nicht statt.

DITHYRAMBIKER. Schon oben ist bemerkt, dass das daktylo-epitritische Maass vorzugsweise auch das Organ des Dithyrambus war, der auf seiner älteren Stufe keineswegs einen überschwänglichen Charakter trug, sondern nach dem Zeugnisse der Alten dem hesychastischen Tropos angehört (Allg. Theor. § 32). Die Dithyrambiker aus der Zeit des Pindar und Bakchylides wie Lamprokles (Bergk P. L. S. 554—556) und Likymnios (ebendaselbst 598—600) haben sich, nach den kargen Fragmenten zu urtheilen, fast überall jenes Maasses bedient und sich in Allem dem Pindarischen Stile angeschlossen; ja der Ditrochäus an Stelle des Epitrit ist sogar noch seltener als bei Pindar. Der Päan des Likymnios auf Hygieia beginnt mit einem anapästisch-iambischen Proodikon, wie es der Pindarischen Composition eigenthümlich ist (vgl. S. 423); es ist unnöthig, im Anfange von v. 1 eine Lücke anzunehmen. — Einen durchgreifenden Umschwung in Rhythmus und Musik riefen die jüngeren Dithyrambiker hervor. Die Einfachheit der früheren Zeit erschien als Monotonie, man wählte für jede neue Situation ein anderes, der Stimmung entsprechendes Metrum und Tongeschlecht, womit an Stelle der antistrophischen eine alloiostrophische Composition wie in den späteren tragischen Monodieen und dem Nomos eintreten musste. So spricht sich bereits Aristoteles probl. 19, 15 über diese neue Musik und Rhythmik aus, die er mit dem schlagenden Ausdruck μιμητική bezeichnet. Vgl. auch Aristot. rhet. 3, 13. Bei solchem Umschwung konnten sich die hesychastischen Daktylo-Epitriten im Dithyrambus nicht behaupten, dessen Metra wir im Allgemeinen den Monodieen des Orestes, Oedipus Coloneus und der Phönissen ähnlich zu denken haben. Nur wo die Dithyrambiker dieser Stufe noch der früheren Zeit näher stehen wie Melanippides der jüngere, von dem dies Pherekrates ap. Plut. mus. 30 v. 6 ausdrücklich bemerkt, nur da ist

noch einige Vorliebe für das alte Maass vorhanden, das freilich in neuem Geiste aufgefasst und seines hesychastischen Charakters entkleidet wird. Daktylo-Epitriten finden wir in Melanippides' Danaiden und Marsyas, sie sind durch die häufige Auflösung der epitritischen Arsen bezeichnet, in einer Weise, wie dies in der früheren Zeit unerhört war. Indessen herrscht in der Folge der Reihen trotz der aufgegebenen antistrophischen Gliederung immer noch eurhythmische Anordnung. Fr. Danaid. Bergk III, S. 589:

> *τοὺ γὰρ ἀνθρώπων φόρευν μορφὰν ἐνεῖδος,*
> *οὐ δίαιταν τὰν γυναικείαν ἔχον,*
> *ἀλλ' ἐν ἁρμάτεσσι διφρούχοις ἐγυμνάζοντ' ἀν' εὔδι' ἄλσεα*
> *πολλάκις θήραις φρένα τερπόμεναι,*
> *ἱερόδακρυν λίβανον εὐώδεις τε φοίνικας κασίαν τε ματεῦσαι,*
> *τέρενα Σύρια σπέρματα.*

Zwei Perioden: eine stichische aus Hexapodieen mit einer Tetrapodie (v. 1—3) und eine distichische aus zwei Tetrapodieen und zwei Pentapodieen:

6 6 6 4 | 5 4 5 4

Das Fragment aus Marsyas enthält Pentapodieen in stichischer Folge.

Philoxenus ist von den Dithyrambikern des jüngsten Stils derjenige, der die Metabole und die Mimesis auf das Höchste trieb (cf. Aristoph. fr. ap. Plut. mus. 30; Aristot. poet. 2), doch behielt auch er bei weniger bewegten und weniger mimetischen Themen die Daktylo-Epitriten als herkömmliches Dithyramben-Metrum bei, freilich, wie es dem Gegenstande entsprach, ohne Aufwand von rhythmischen Kunstmitteln. So im Deipnon Bergk III, S. 601 bis 608. Fast monoton folgen daktylische Tripodieen in grösserer Anzahl auf einander, denen sich hier und da ein Epitrit und nur sehr selten mehrere Epitriten zugesellen. Auflösung des Trochäus und Zusammenziehung des Daktylus sind frei gegeben. Ueberall, wo die Fragmente heil sind, tritt das daktylo-epitritische Maass unzweifelhaft hervor; an Logaöden, die Meineke und Bernhardy hier suchen, und an Rhythmen wie in dem hyporchematischen Küchenzettel der Ecclesiazusen, wie Bergk will, ist nicht zu denken. In der ganzen Litteratur gibt es keine einfacheren Daktylo-Epitriten. Das Ethos des Maasses ist sehr herabgestimmt; wohl ist hier und da eine gewisse Komik zu bemerken, aber ein beabsichtigter Contrast von Form und Inhalt ist nicht vorhanden. — In ähnlicher Weise wie im Deipnon des Philoxenus

scheint das daktylo-epitritische Maass auch in dem Asklepios des Telestes gebraucht zu sein, aus welchem sieben auf einander folgende daktylische Tripodieen erhalten sind, Bergk III, S. 629.

Zu den spätesten Resten daktylo-epitritischer Poesie gehören einige Fragmente aus den Meliamben des Kerkidas von Megalopolis (Bergk II, S. 513, fr. 3, 4, 5) und zwei Päane auf Hygieia und Arete, der eine angeblich von Ariphron, der andere von Aristoteles gedichtet (Bergk III, S. 595—597). Die Verse des Kerkidas sind nach dem strengsten Stile gebaut, wie sich dieser Dichter auch sonst den Vorbildern der altklassischen Zeit anschloss (vgl. S. 99); die beiden Päane dagegen haben manche Abweichungen von der normalen Bildung; besonders fällt der Päan auf Hygieia durch die zweisilbigen Anakrusen v. 2. 7 und durch den Ithyphallicus v. 6 auf und kann deshalb nicht als ein Produkt der klassischen Zeit angesehen werden. Der Päan auf Hygieia von Likymnios ist in seiner regelrechten metrischen Composition unstreitig viel älter*).

§ 46.

Daktylo-Epitriten der Dramatiker.

Tragödie**).

Es ist im Obigen ausgeführt, dass die daktylisch-epitritischen Strophen das Organ der chorischen Lyrik sind. In Uebereinstimmung hiermit finden wir sie im Drama so auffallend selten gebraucht, dass wir sie hier als fremdartige Formen ansehen müssen, die jedoch mit trefflichem Takte und an sehr significanten Stellen verwandt sind, um in der Schwüle des tragischen Pathos einen Augenblick erquickender Kühle und heiteren Friedens herbeizuführen. Sie gehören eben dem hesychastischen Tropos an, während in der Tragödie der pathetische Tropos diastaltikos herrscht. Am wenigsten sagten sie dem gewaltigen Pathos des Aeschylus zu, der überall die tragischen Formen in grösster Reinheit bewahrt und sich keine Uebergriffe in die übrigen Gebiete erlaubt. Es ist sehr bezeichnend, dass wir daktylo-epitritische

*) Ueber das fragm. adesp. 140 s. v. Wilamowitz-Möllendorf, Isyllos S. 16 u. 17, 2.

**) Ueber die hierher gehörigen Strophen der Medea und des Prometheus s. Hermann elem. p. 652. Böckh Abhand. d. Berl. Akad. 1822. 23. S. 280.

Strophen nur in einem der sieben unter dem Namen des Aeschylus gehenden Stücke, dem Prometheus, finden, der sich auch in seiner übrigen metrischen Composition von dem eigenthümlich Aeschyleischen Stile am meisten entfernt und sich zu dem des Sophokles und Euripides hinneigt. Bei Sophokles und Euripides werden die Daktylo-Epitriten zwar häufiger, aber immer nur in sehr beschränktem Umfange zugelassen.

Wir haben im Ganzen zwei Arten des Gebrauches zu unterscheiden:

1) als eigentlich tragisches Chorlied (Parodos oder Stasimon). Es gilt als durchgängiges Gesetz, dass die hesychastischen Daktylo-Epitriten das erste Strophenpaar des Chorgesanges bilden; im weiteren Fortgange des Liedes wird der Chor zum tragischen Pathos und zu bewegteren Metren fortgerissen. Auf derselben Beachtung des tragischen Ethos beruhte das § 30. 47 dargelegte Gesetz, dass die iambischen und daktylo-trochäischen Strophen, die als heftig erregter Rhythmus gerade das Gegentheil der Daktylo-Epitriten sind, stets an den Schluss des Chorliedes verlegt werden und dass die ruhigen Trochäen des Aeschylus wiederum vorwiegend den Anfang bilden. Am häufigsten sind die Daktylo-Epitriten bei Euripides, der in ihnen auch Epinikien gedichtet hat; in der Medea bilden sie den Anfang eines jeden der vier Chorlieder; die männliche Ruhe des Chorrhythmus tritt hier zu der furchtbaren und maasslosen Leidenschaft des Weibes in einen beabsichtigten höchst effectvollen Contrast. Im Prometheus und Tereus finden sich zwei, in den übrigen Tragödien immer nur eine daktylo-epitritische Strophe. Dem hesychastischen Rhythmus angemessen ist der Inhalt vorzugsweise auf eine ruhige Betrachtung sittlicher Grundsätze gerichtet und streift nicht selten in das Dogmatische über. So zeigt der Chor die Sophrosyne in der Liebe Med. 627, das Glück edler Abkunft Androm. 766, den Frieden mit der Gottheit Prometh. 526, oder er singt von der Unsicherheit des Glückes (Tereus; s. Gleditsch, Cantica, S. 228), von der allmächtigen Gewalt des Goldes fab. inc. Nauck Tr. Gr. Fr. p. 670, er lehrt die ethischen Normen über die Schliessung des Ehebundes Prometh. 887, oder spricht den Gedanken aus, dass die Menschen von Geburt gleich sind und erst durch das Lebensschicksal ungleich gestellt werden (Tereus l. l.) Denselben ruhigen Ton trägt Med. 410, wo die Treulosigkeit der Männer den Chor der Frauen mit Selbstgefühl erfüllt, und ebenso

das Gebet an Apollo Rhes. 224 und das Segenslied auf das rettungbringende Athen Med. 824. Auch die Parodos des Aiax 172 gehört demselben Ethos an: die Salaminier sind durch den Wahnsinn des Aiax von tiefstem Schmerz erfüllt, aber sie wissen, dass dies Unglück von den Göttern kommt und dass der Gebeugte sich ermannen wird. Nur wenige Chorlieder sind es, die eine individuellere Färbung tragen und in dem stillen Schmerze, der sich in ihnen ausspricht, an den Ton der daktylo-epitritischen Threnen anklingen; dahin gehört Med. 976 das Vorgefühl vom nahen Untergange der Kreusa, Troad. 795 Telamons Verderbenszug gegen Troja und Trachin. 94, eines der schönsten Sophokleischen Strophenpaare, das in einem an Sapphos Weise erinnernden Tone mit einer wahrhaft wunderbaren Bilderpracht die Sehnsucht der Deianeira schildert, deren Gatte in ungekannter Ferne weilt. Die drei letzten Strophenpaare sind in mixolydischer Harmonie gesetzt, während in den vorhergenannten die dorische Tonart herrscht. Das *Δωριστὶ* und das der Sappho entlehnte *Μιξολυδιστὶ* sind nämlich nach den ausdrücklichen Zeugnissen der Alten die eigentlichen Tonarten des tragischen Chores, jenes für die in männlicher Ruhe, dieses für die in stiller Wehmuth gehaltenen Gesänge; alle übrigen Harmonieen gehören in der Tragödie den Monodieen und den Threnen an.

2) Als päanisches Chorikon innerhalb eines Epeisodions Oed. tyr. 1806 und Eurip. Electr. 859. Dergleichen Zwischengesänge des Chores enthalten immer nur eine Strophe und Antistrophe. Man hat sie für Hyporchemata gehalten, aber diese Ansicht ist keineswegs durch die Zeugnisse der Alten gerechtfertigt*) und widerspricht der sicheren Thatsache, dass die

*) Tzetzes in seinen politischen Versen *περὶ τραγικῆς ποιήσεως* Cram. Anecd. Oxon. 3 p. 343 ff. führt unter den übrigen Theilen der Tragödie auch ein *ὑπορχηματικὸν* (*ὑπόρχησις* p. 346, 28) auf; dieselbe Stelle findet sich auch noch in einer älteren prosaischen Fassung Cram. Anecd. Paris. 1 p. 19, wo der Ausdruck *ὑπορχηματικὸς* (vgl. Studem., Philolog. 46 p. 26) u. *ὑπόρχημα* gebraucht ist. Dass hierunter aber nicht das eigentliche durch dass ystaltisch-mimetische Ethos charakterisirte Hyporchema zu verstehen sei, geht aus Tzetzes selber hervor, denn dort heisst es, jene Bezeichnung finde sich bloss in der Schrift des Eukleides (über die Tragödie und Komödie), der damit den Theil der Tragödie bezeichne, der sonst *ἐμμέλεια* genannt würde. Vgl. 345, 3: *ἐμμέλειαν . . . ἣν ὁ Εὐκλείδης μὲν οὐδαμῶς γράφει*, 346, 23: *τὴν δ' ἐμμέλειαν οὗτος* (*Εὐκλείδης*) *ὑπόρχησιν λέγει* u. s. w. Bei Euklid war das Wort in seiner allgemeinsten Bedeutung als Tanz überhaupt gebraucht im Gegensatze zu

Hyporchemata als Gesänge des systaltischen Tropos niemals in Daktylo-Epitriten gesetzt sind; zudem würde es sehr unpassend erscheinen, wenn im Oed. tyr. der tragische Chor der Greise ein jugendlich rasches Hyporchema mit mimetischer Gesticulation aufführen würde, denn dergleichen schnelle Tänze der Greise können nur eine komische Wirkung haben und kommen daher auch nur in der Komödie vor. Jene Chorlieder sind vielmehr als Anklänge an die lyrischen Päane aufzufassen, in denen, wie oben gezeigt, die Daktylo-Epitriten ein gebräuchliches Maass sind. Ihre Grundstimmung ist ein froher Siegeston, aber wie der Päan im würdevollen Gleichmaasse gehalten*) und ohne allzu rasche und feurige Bewegung. In Soph. Elektra ist es der Siegespäan, der nach dem Falle des feindlichen Aegisthus angestimmt wird, aber nicht um über den Todten zu jubeln, sondern um den Sieg des Rechtes und des angestammten Königshauses ohne Ueberhebung zu feiern. Einen noch weniger hyporchematischen Charakter trägt das Strophenpaar im Oedipus tyrannus. Die schwarzen Gewitterwolken, welche das Haupt des Oedipus umlagerten, hat ein heller Hoffnungsstrahl durchbrochen, die Greise glauben das Räthsel des Verhängnisses gelöst und im freudigen Vertrauen auf diese glückliche Lösung singen sie ein heiteres Lied. Auch hier ist die Stellung der Daktylo-Epitriten sehr significant: eben noch schweres Bangen um Oedipus, das sich in tragischen Metren aussprach, dann der Augenblick des Friedens und der Hoffnung im hesychastischen Rhythmus. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass wie in den Päanen überhaupt, so auch in diesen päanischen Zwischengesängen die dorische Tonart herrschte; das begleitende Instrument ist die Flöte, wie aus Electr. 879 *ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βοὰ χαρᾷ* hervorgeht.

---

den nicht getanzten Chorliedern, und bezeichnet an dieser Stelle den tragischen Tanz, die diastaltische Emmeleia, welche dem kordaxähnlichen Hyporchema diametral entgegengesetzt ist, vgl. Athen. 14, 630 e: *ἡ δ' ὑπορχηματικὴ τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ' εἰσὶν ἀμφότεροι.* Ueberhaupt muss man sich hüten, das Wort *ὑπορχεῖσθαι* und seine Ableitungen immer auf das eigentliche Hyporchema zu beziehen. Völlig unbegründet ist es, das blosse *ὀρχεῖσθαι* von einem Hyporchema zu verstehen, schol. Trach. 216: *τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται.* 217: *ἐν δὲ τῷ ταῦτα λέγειν ὀρχοῦνται ὑπὸ χαρᾶς.* Es gab viele fröhliche Tänze, die keine Hyporchemata waren, wie die Päane u. a.

*) Plut. Mor. p. 389 b: *παιᾶνα (ᾄδουσι) τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν.*

Die metrische Composition stimmt im Ganzen mit der der Lyriker überein, nur dass der Umfang der Strophen geringer ist. Fast durchgängig sind 11—15 Elemente (d. h. Dipodieen oder Tripodieen) vereint, die Strophe der Andromache und Trachinierinnen ist bis auf 16, die des Ajax und Oedipus auf 18 Elemente ausgedehnt. Länge der Thesis und Anakrusis ist Normalform, in der Zulassung der kurzen Thesis stehen diese Strophen etwa zwischen den daktylo-epitritischen Epinikien und den Dithyramben in der Mitte. Isolirt ist die zweimalige Contraction des anlautenden Daktylus Eurip. Med. 976, 5 und Androm. 766, 5. Von gedehnten Füssen kommt der Bacchius Electr. 859, 5 vor, welcher rhythmisch einer trochäischen Dipodie mit Anakrusis gleichsteht. Auflösung der trochäischen Arsis treffen wir nur einmal Soph. fab. incert. ap. Diod. 37, 30 v. 4. Ebendaselbst v. 1 findet sich auch die bei den Lyrikern seltene daktylische Pentapodie. Die daktylische Dipodie und die normal gebildete Tetrapodie sind ausgeschlossen.

Bloss in einem Punkte zeigt sich bei den Tragikern ein wesentlicher Unterschied von Pindar, indem sie am Schlusse der Strophe auch den Ithyphallicus zulassen: Prometh. 535; Medea 420, 634; Androm. 777; Rhes. 232; zwei katalektische Ithyphallici Electr. 865, ein Ithyphallicus mit Synkope der zweiten Thesis Oed. tyr. 1086. Auch der Ithyphallicus im vorletzten Verse der Strophe Oed. tyr. gehört bereits dem Schlusse der Strophe an. Bloss Rhes. 224 ist einmal diese Reihe im Inlaut der Strophe (an dritter Stelle) gebraucht, was ein Fingerzeig für den nacheuripideischen Ursprung dieser Tragödie ist. Der schliessende Glykoneus, der hier stets auf die Thesis ausgeht, ist seltener als der Ithyphallicus, Med. 834; Ajax 183; vielleicht auch Oed. tyr. 1086 = 1098. — Ein alloiometrisches Proodikon findet sich bloss Aiax 172, wo die anlautende daktylische Tetrapodie mit daktylischem Schluss dem als Epodikon stehenden Glykoneus (v. 183) respondirt.

Komödie.

Die hesychastischen Daktylo-Epitriten haben ihrer Natur nach mit dem systaltischen Rhythmus der Komödie nichts gemein. Gleichwohl nimmt diese keinen Anstand, in jedes fremde Rhythmengebiet hinüberzugreifen, wenn es darauf ankommt, durch Parodie bekannter Gesänge komische Contraste hervorzurufen. Und so müssen es sich auch die daktylo-epitritischen Strophen

der Stesichoreischen und Pindarischen Chorpoesie gefallen lassen, dass sie in ihrem alten Costüme, aber mit völlig veränderter Physiognomie des Inhalts eine vorübergehende Parade machen. Der Rhythmus, das Tempo, die Tonart und selbst die Anfangsverse bleiben unverändert; um so grösser aber ist der Contrast, wenn dann der Chor, anstatt die folgenden Verse des Lyrikers, die hier jeder erwartet, vorzutragen, irgend einen bekannten Athener oder wohl gar einen der Zuschauer in jenen grossartig erhabenen Rhythmen zur Zielscheibe des ausgelassensten Spottes macht. So stimmt der Chor der Ritter in der zweiten Parabase den Anfang eines Pindarischen Prosodions auf Artemis und Apollo an und gibt in dem Folgenden die Hungerleiderei des mageren Thumantis und die Fressgier des dicken Kleonymos zum Besten; in der ersten Parabase des Friedens beginnt der Chor die Ode und Antode mit dem Anruf der Muse und der Chariten aus der Stesichoreischen Oresteia, um daran so unvermittelt als möglich den bitteren Spott über die schlechten Sänger Karkinos und Melanthios anzuknüpfen. Von dergleichen daktylo-epitritischen Parodieen scheint die Komödie öfters Gebrauch gemacht zu haben; auch die Strophen Ecclesiaz. 571 und Nub. 557 gehören hierher, obwohl das Vorbild unbekannt ist, da uns die Scholiasten verlassen. Aristophanes hält sich keineswegs an das Strophenschema seines Vorbildes, sondern verfährt hier mit voller Freiheit. Es ist wahrhaft bewunderungswürdig, wie er es verstand, die daktylo-epitritischen Rhythmen in ihrer ganzen Vollendung nachzubilden und so kunstreiche Strophen zu dichten, dass sie sich mit den vorzüglichsten Pindarischen messen können. Besonders zeigt sich dies an Ecclesiaz. 571. Es gehörte mit zu dem komischen Effecte, wenn hier Aristophanes auch solche Formen gebraucht, der sich die Lyriker enthielten, wie den Ithyphallicus *τοῦ φίλου χόρευσον* und *τὸν σοφὸν ποιητήν* Pax 775, 1 und 797, 1, der schon durch seinen significanten Inhalt besonders hervorsticht. So findet sich auch ein Ithyphallicus als Schluss der dem Pindar nachgebildeten Ode Equit. 1264, 6. Ausserdem konnte eine ganze alloiometrische Periode den Daktylo-Epitriten hinzugefügt, Pax 788, oder vorausgeschickt werden, Nub. 457, 1—3. Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch diese alloiometrischen Stellen Anklänge an bekannte Gesänge enthielten (vgl. unten), so dass hier Aristophanes zwei verschiedene dem Zuschauer bekannte

Melodien zu einem quodlibetartigen Ganzen vereinte. — Endlich ist hierher auch das Metrum von Vesp. 273—280=281—289 zu ziehen: die Epitriten walten vor den daktylischen Tripodieen mehr als in allen übrigen Strophen vor, als Proodikon und

---

Prometh. II. Stas. α' 526—535=536—544

μηδάμ' ὁ πάντα νέμων
θεῖτ' ἐμᾷ γνώμᾳ κράτος ἀντίπαλον Ζεύς,
μηδ' ἐλινύσαιμι θεοὺς ὁσίαις θοίναις ποτινισσομένα
βουφόνοις παρ' Ὠκεανοῦ πατρὸς ἄσβεστον πόρον,
5 *μηδ' ἀλίτοιμι λόγοις·*
ἀλλά μοι τόδ' ἐμμένοι καὶ μήποτ' ἐκτακείη.

Prometh. III. Stas. α' 887—893=894—900.

η σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν, ὃς
πρῶτος ἐν γνώμᾳ τόδ' ἐβάστασε καὶ γλώσσᾳ διεμυθολόγησεν,
ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῷ·
καὶ μήτε τῶν πλούτῳ διαθρυπτομένων
5 *μήτε τῶν γέννᾳ μεγαλυνομένων*
ὄντα χερνήταν ἐραστεῦσαι γάμων.

Aiax Parod. α' 172—182=183—193.

ἦ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις, ὦ μεγάλα φάτις, ὦ
μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς, ὥρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας,
ἦ πού τινος νίκας ἀκάρπωτος χάριν,
ἤ ῥα κλυτῶν ἐνάρων
5 *ψευσθεῖσα δώροις εἴτ' ἐλαφαβολίαις;*
ἢ χαλκοθώραξ σοι τιν' Ἐνυάλιος
μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις
μαχαναῖς ἐτίσατο λώβαν;

Prometh. 526. Die Strophe zerfällt in zwei Perioden. Die erste Periode v. 1—3 enthält zwei Tripodieen und zwei Pentapodieen in palinodischer, die zweite v. 4. 5 zwei Dipodieen und zwei Tripodieen in distichischer Folge. Die beiden trochäischen Reihen v. 6, eine Tetrapodie und ein Ithyphallicus mit gedehntem Schlussspondeus, bilden das Epodikon, welches in der Antistrophe verdorben ist. G. Hermann hält die Strophe für verdorben und schreibt *μάλα μοι τοῦδ' ἐμμένοι*, sodass die Trochäen mit einem Ionicus anlauten:

3, 5, 5 3 | 2 3 2, 3; epod.

Prometh. 887. Drei eurhythmische Perioden. Die erste v. 1. 2 u. die zweite v. 3 sind mesodisch; dort ist eine Pentapodie von zwei Tripodieen, hier eine Tripodie von zwei Dipodieen umschlossen. In der dritten Periode

Epodikon sind Ionici gebraucht. In wie weit diese Strophe eine Nachbildung ist, muss unentschieden bleiben, auch eine sichere Abtheilung lässt sich wegen der Corruptelen nicht herstellen.

Prometh. II. Stas. α′ 526—535=536—544.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — —

Prometh. III. Stas. α′ 887—893=894—900.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —

Aiax Parod. α′ 172—182=183—193.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — —

v. 4. 5 folgen zwei Pentapodieen stichisch auf einander, eine Hexapodie v. 6 bildet das Epodikon. Die Antistrophe ist verdorben.

3, 5 3, | 2 3 2, | 5, 5 epod.

Aiax 172. Die Strophe ist von einem alloiometrischen Proodikon und Epodikon umgeben, einer daktylischen (v. 1) und einer glykoneischen Tetrapodie (v. 8), die sich hier wie überall von selber absondern. Die übrigen Reihen zerfallen in zwei Perioden, wovon die erste tetrastichisch (2. 3. 4), die zweite mesodisch ist. In jener ist die Verbindung einer Tripodie und dreier Dipodieen wiederholt, in dieser ist eine Dipodie als Centrum auf beiden Seiten von einer Tripodie, einer Dipodie und wieder einer Tripodie umschlossen:

4 3, 2 2 2 3, 2 2 2, | 3, 2 3, 2 3, 2 3, 4
προῳδ. ἐπῳδ.

Abweichend Gleditsch, Cantica S. 6.

Trachin. Parod. α' 94—102=103—111.

ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε, φλογιζόμενον
Ἅλιον, Ἅλιον αἰτῶ
τοῦτο καρῦξαι τὸν Ἀλκμήνας, πόθι μοι πόθι μοι ναίει ποτ', ὦ λαμ-
πρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων,
5 *ἢ ποντίας αὐλῶνας ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς,*
εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

Oed. tyr. 1086—1097=1098—1109.

εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις,
οὐ τὸν Ὄλυμπον ἀπείρων, ὦ Κιθαιρών,
οὐκ ἔσει τὰν αὔριον
πανσέληνον, μὴ οὐ σέ γε καὶ πατριώταν Οἰδίπουν
5 *καὶ τροφὸν καὶ ματέρ' αὔξειν,*
καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν, ὡς ἐπίηρα φέροντα τοῖς ἐμοῖς τυράννοις
ἰήιε Φοῖβε, σοὶ δὴ ταῦτ' ἀρέστ' εἴη.

Tereus στρ. α'.

Ἓν φῦλον ἀνθρώπων· μί' ἔδειξε πατρὸς καὶ ματρὸς ἡμᾶς
ἁμέρα τοὺς πάντας· οὐδεὶς ἔξοχος ἄλλου ἔβλαστεν·
βόσκει δὲ τοὺς μὲν μοῖρα δυσαμερίας, τοὺς δ' ὄλβος ἡμῶν,
τοὺς δὲ δουλείας ζυγὸν ἔσχεν ἀνάγκας.

Tereus στρ. β'.

οὐ χρή ποτ' ἄνθρωπον μέγαν ὄλβον ἔτι (G. ?)
βλέψαι· τανυφλοίου γὰρ ἰσαμέριός τις
— ◡ *αἰγείρου βιοτὰν ἀποβάλλει,*
ἀλλὰ τῶν πολλῶν καλῶν
5 *τίς χάρις εἰ κακόβουλος*
φροντὶς ἐκτρέφει τὸν εὐαίωνα πλοῦτον;

Medea α' 410—420=421—430.

ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαὶ καὶ δίκα καὶ πάντα πάλιν στρέφεται.
ἀνδράσι μὲν δόλιαι βουλαί, θεῶν δ'

Trachin. 94. Eine Pentapodie mit Synkope nach der zweiten Arsis (v. 1) geht als Proodikon voraus. Es folgt eine mesodische Periode, in welcher eine Tetrapodie (v. 4) von zwei Pentapodieen und zwei Tripodieen umgeben ist, und eine stichische Periode von drei Tetrapodieen:

5, 5, 3, 4 3 5, | 4 4, 4
προῳδ.

S. Gleditsch, Cantica S. 131, welcher hier die tetrapodische Messung Westphals in der zweiten Auflage zu Grunde legt.

Oed. tyr. 1086. Das Lied ist ein päanisches Zwischenlied (*ἰήιε Φοῖβε*), hat daher nur eine Syzygie, nicht das dritte Stasimon. Ueber den logaödischen Schluss s. oben. In der Antistrophe ist *Ἑλικωνίδων* für *Ἑλικωνιάδων* zu schreiben.

Tereus. Fragmente bei Stobaeus u. Porphyrius, s. Nauck fr. 529—533, der gegen alle Analogie zu kurze Strophen annimmt, und Gleditsch, Cantica,

Trachin. Parod. α′ 94—102=103—111.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 — —́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ — —

Oed. tyr. 1086—1097=1098—1109.

—́ ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — — ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ —
5 —́ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ ∟ — —

Tereus στρ. α′.

— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

Tereus στρ. β′.

— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑
— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Medea α′ 410—420=421—430.

⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —

S. 227. — *στρ. α′*, 2 tilgen wir mit Gleditsch *ἄλλον* am Schlusse und schreiben für *ἄλλος* mit ihm *ἄλλον*, die logaödische Reihe ist hier gegen alle Analogie der daktylo-epitritischen Strophen der Tragiker, wo sie nur als Anfangs- oder Schlussreihe vorkommt, wir können aber schon wegen der geringen Ausdehnung keine antistrophische Responsion statuiren, für welche obendrein noch eine Lücke angenommen werden muss. Die Antistrophe ist nicht erhalten, die Strophe bildete wahrscheinlich den Anfang des Chorliedes. — Die übrigen Fragmente verbinden wir nach Gleditschs Vorgang zu einer Syzygie, deren Antistrophe lautet: *ζώοι τις ἀνθρώπων τὸ κατ' ἆμαρ ὅπως* | *ἥδιστα πορσύνων· τὸ δ' ἐς αὔριον ἀεὶ* | *τυφλὸν ἕρπει* — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — | *τὸν γὰρ ἀνθρώπου ζόαν* | *ποικιλομήτιδες ἆται* | *πημάτων πάσαις μεταλλάσσουσιν ὥραις*. *στρ.* v. 2 setzen wir mit Bergk und Nauck *τις* ein.

Med. 410. Fünf Pentapodieen folgen stichisch aufeinander mit einem Stesichoreion v. 4 als Epodikon. Zwei Tripodieen v. 5 bilden eine kleinere stichische Schlussperiode.

οὐκέτι πίστις ἄραρε. τὰν δ' ἐμὰν εὔκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι·
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·
5 οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναῖκας ἕξει.

Medea 627—634 = 635—642.

ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν ἀνδράσιν· εἰ δ' ἅλις ἔλθοι
Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὔχαρις οὕτω.
μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης ἱμέρῳ χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν.

Medea 824—834 = 835—845.

Ἐρεχθεῖδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι
καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, ἱερᾶς χώρας ἀπορθήτου τ' ἀποφερβόμενοι
κλεινοτάταν σοφίαν, ἀεὶ διὰ λαμπροτάτου
βαίνοντες ἁβρῶς αἰθέρος, ἔνθα ποθ' ἁγνὰς ἐννέα Πιερίδας Μούσας λέγουσι
5 ξανθὰν Ἁρμονίαν φυτεῦσαι.

Medea 976—982 = 983—989.

νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας,
οὐκέτι· στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.
δέξεται νύμφα χρυσέων ἀναδεσμῶν
δέξεται δύστανος ἄταν·
5 ξανθᾷ δ' ἀμφὶ κόμᾳ θήσει τὸν Ἅιδα κόσμον αὐτὰ χεροῖν λαβοῦσα.

Androm. 766—777 = 778—789.

ἢ μὴ γενοίμαν ἢ πατέρων ἀγαθῶν
εἴην πολυκτήτων τε δόμων μέτοχος.
εἴ τι γὰρ πάσχοι τις ἀμήχανον, ἀλκᾶς
οὐ σπάνις εὐγενέταις, κηρυσσομένοισι δ' ἀπ' ἐσθλῶν δωμάτων
5 τιμὰ καὶ κλέος· οὔτοι λείψανα τῶν ἀγαθῶν
ἀνδρῶν ἀφαιρεῖται χρόνος· ἁ δ' ἀρετὰ καὶ θανοῦσι λάμπει.

Troad. 799—806 = 807—819.

μελισσοτρόφου Σαλαμῖνος ὦ βασιλεῦ Τελαμών,
νάσου περικύμονος οἰκήσας ἕδραν

Med. 627. Eine einzige zusammengesetzte Periode: zwei Tripodieen und zwei Pentapodieen von zwei Tripodieen und zwei Tetrapodieen mesodisch umschlossen:

3 4, 3 3, 5, 5 4 3

Med. 824. Eine stichische und eine tristichische Periode mit einem hyperkatalektischen Glykoneus als Epodikon:

5, 5 5, | 3 3, 2 3 3 2, 4
epod.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏒ – ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –

–́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ –
5 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – –

Medea 627—634=635—642.

⏒ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

Medea 824—834=835—845.

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – – ⏑ – ⏒

5 –́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Medea 976—982=983—989.

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – – – ⏑ – –
5 –́ – – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏒

Androm. 766—777=778—789.

– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –
5 –́ – – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –

Troad. 795—806=807—819.

⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –

Med. 976. Stichische und distichische Periode. V. 5 ist der anlautende Daktylus contrahirt:

5, 5, 5, | 4, 3 4 3

Androm. 766. Die erste Periode stichisch, die zweite palinodisch:

5, 5, 5, | 3 5, 3 3, 5 3

Troad. 795. Die längste daktylisch-epitritische Strophe des Euripides. Die erste Periode (v. 1—4) enthält vier Tripodieen und zwei Penta-

τᾶς ἐπικεκλιμένας ὄχθοις ἱεροῖς, ἵν' ἐλαίας
πρῶτον ἔδειξε κλάδον γλαυκᾶς Ἀθάνα,
5 οὐράνιον στέφανον λιπαραῖσί τε κόσμον Ἀθήναις,
ἔβας ἔβας τῷ τοξοφόρῳ συναριστεύων ἅμ' Ἀλκμήνας γόνῳ
Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέρσων πόλιν ἁμετέραν
[τὸ πάροιθεν ὅτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος].

Electra 859—865 = 873—879.

θὲς εἰς χορὸν, ὦ φίλα, ἴχνος, ὡς νεβρὸς οὐράνιον
πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.
νίκας στεφαναφορίαν
κρείσσως παρ' Ἀλφειοῦ ῥεέθροις τελέσας
5 κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε
καλλίνικον ᾠδὰν ἐμῷ χορῷ.

Rhesus 224—232 = 233—241.

Θυμβραῖε καὶ Δάλιε καὶ Λυκίας ναὸν ἐμβατεύων
Ἄπολλον, ὦ δία κεφαλὰ, μόλε τοξήρης, ἱκοῦ ἐννύχιος
καὶ γενοῦ σωτήριος ἀνέρι πομπᾶς
ἁγεμὼν καὶ ξύλλαβε Δαρδανίδαις,
5 ὦ παγκρατὲς, ὦ Τροΐας τείχη παλαιὰ δείμας.

Fab. inc. Nauck Tr. Gr. Fr. p. 670.

ὦ χρυσὲ, βλάστημα χθονὸς, οἷον ἔρωτα βροτοῖσι φλέγεις πάντων κράτιστος,
πάντων τύραννος, πολεμεῖς δ' Ἄρεος
κρείσσον' ἔχων δύναμιν, (τᾷ) πάντα θέλγεις·
ἐπὶ γὰρ Ὀρφείαις μὲν ᾠδαῖς
5 εἵπετο δένδρεα καὶ θηρῶν ἀνόητα γένη,
σοὶ δὲ καὶ χθὼν πᾶσα καὶ πόντος ◡ ◡ — καὶ ὁ παμμήστωρ Ἄρης.

Equit. II. Parab. 1264—1275 = 1290—1299.

τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν
ἢ θοᾶν ἵππων ἐλατῆρας ἀείδειν μηδὲν ἐς Λυσίστρατον,

---

podieen in tristichischer Folge; die zweite ist mesodisch: eine Pentapodie wird von vier Tripodieen und zwei Dipodieen umschlossen:

3 3, 5, 3 3, 5 | 3 3, 2 5 2, 3 3

Electra 859. In der ersten Periode ist eine Dipodie mesodisch von vier Tripodieen umschlossen (v. 1—3); in der zweiten sind zwei Pentapodieen und zwei Tripodieen stichisch verbunden (v. 4—6); die zwei Schlussreihen sind katalektische Ithyphallici:

3 3, 2 3, 3, 5, 5, 3 3

Rhesus 224 unterscheidet sich von allen übrigen tragischen Daktylo-Epitriten durch die anomale Stellung des Ithyphallicus v. 1. Die Eurhythmie ist gewahrt:

5 3, 5 3, | ·5, 5, | 3 3

–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
5 –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — –́ —
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Electra 859—865=873—879.

⏑ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— –́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 ⏑ –́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
–́ ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ —

Rhesus 224—232=233—241.

— –́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
–́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
–́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — ⏑ — —

Fab. inc. Nauck p 670.

— –́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — —

— –́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
⏑⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
5 –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —

Equit. II. Parab. 1264—1273=1290—1299.

⏑ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
–́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —

Fab. inc. Die Strophe steht durch die daktylische Pentapodie v. 1 und die Auflösung v. 4 den lyrischen Daktylo-Epitriten nahe:

2 5 2, 5, | 5, 4, 3 3, 4 5

Verdorbene Fragmente daktylo-epitritischer Strophen des Euripides Epinic. in Alcibiad. Bergk, P. L. II, 266.

Equit. 1264. Den Anfang des der Strophe zu Grunde liegenden Pindarischen Prosodions hat der Scholiast erhalten. Die ersten Verse der Antistrophe parodiren zwei bekannte Trimeter des Euripides im Anschluss an das metrische Schema der Strophe. Die euhrythmische Composition ist hier wie überall streng gewahrt: v. 1 bildet ein stichisches Proodikon,

μηδὲ Θούμαντιν τὸν ἀνέστιον αὖ λυπεῖν ἑκούσῃ καρδίᾳ;
καὶ γὰρ οὗτος, ὦ φίλ' Ἄπολλον, ἀεὶ πεινῇ θαλεροῖς δακρύοισιν
5 σᾶς ἁπτόμενος φαρέτρας Πυθῶνι δίᾳ μὴ κακῶς πένεσθαι.

Ecclesiaz. 571—581.

νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόμουσον (Vels.) ἐγείρειν
φροντίδ' ἐπισταμένην ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν.
κοινῇ γὰρ ἐπ' εὐτυχίαισιν
ἔρχεται γνώμης ἐπίνοια, πολίτην δῆμον ἐπαγλαϊοῦσα
5 μυρίαισιν ὠφελίαισι βίου, δηλοῦ ὅ τί περ δύναται.
καιρὸς δέ· δεῖται γάρ τι σοφοῦ τινὸς ἐξευρήματος ἡ πόλις ἡμῶν
ἀλλὰ πέραινε μόνον
μήτε δεδραμένα μήτ' εἰρημένα πω πρότερον·
μισοῦσι γάρ, ἢν τὰ παλαιὰ πολλάκις θεῶνται.

Nub. I. Epeisod. 457—475.

Χ. λῆμα μὲν πάρεστι τῷδέ γ'
οὐκ ἄτολμον, ἀλλ' ἕτοιμον. ἴσθι δ' ὡς
ταῦτα μαθὼν παρ' ἐμοῦ κλέος οὐρανόμηκες
ἐν βροτοῖσιν ἕξεις.
Σ. τί πείσομαι; Χ. τὸν πάντα χρόνον μετ' ἐμοῦ
ζηλωτότατον βίον ἀνθρώπων διάξεις.
Σ. ἆρά γε τοῦτ' ἄρ' ἐγώ ποτ' ὄψομαι; Χ. ὥστε γε σοῦ
πολλοὺς ἐπὶ ταῖσι θύραις ἀεὶ καθῆσθαι,
5 βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί τε καὶ ἐς λόγον ἐλθεῖν
πράγματα κἀντιγραφὰς πολλῶν ταλάντων,
ἄξια σῇ φρενὶ συμβουλευσομένους μετὰ σοῦ.

Pax I. Parab. 775—796.

I. Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ τοῦ φίλου χόρευσον,
κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας
καὶ θαλίας μακάρων·

---

darauf folgt eine distichische Periode aus zwei Pentapodieen und zwei Tetrapodien v. 2. 3 und eine palinodische Periode aus zwei Pentapodieen und zwei Tripodieen:

3 3, | 5 4, 5 4, | 5 3, 3 5

Ecclesiaz. 571. Die Anfangs- und Schlussreihe sind alloiometrisch, diese ein Ithyphallicus, jene eine daktylische Tripodie mit daktylischem Auslaut, die mit der folgenden Reihe zusammen einen heroischen Hexameter bildet. Die sämmtlichen sechzehn Reihen der Strophe sind zu einer einzigen grossartigen Periode von mesodischem Bau zusammengesetzt, gleichsam als ob Aristophanes die eurhythmische Kunst der chorischen Lyriker noch überbieten wollte:

3 3, 3 3, | 3, 5 3, 5 3, 5 3, 3, | 3 3, 3 3

—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒
5 — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — —

Ecclesiaz. 571—581.

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏒
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏒
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

Nub. I. Epeisod. 457—475.

I. —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — —
II. ⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Pax I. Parab. 775—796.

I. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏒
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Nub. 457. Die Strophe besteht aus zwei durch das Metrum scharf geschiedenen Theilen. Der erste Theil besteht aus leichten Trochäen mit einer eingemischten daktylischen Pentapodie; eine Composition, die am meisten an die trochäischen Strophen der Tragiker erinnert (s. § 25). Der zweite Theil ist daktylo-epitritisch vom reinsten Bau; die kommatische Vertheilung der Verse unter den Chor und eine Bühnenperson erhöht den parodischen Charakter. Das Vorbild ist uns unbekannt. Eurhythmisch zerfällt der daktylo-epitritische Theil in zwei Perioden und ein aus zwei Tripodieen bestehendes Epodikon:

2 3, 3 2, | 3 3, 5, 3 3, 5, | 3 3

Pax 775. Zwei verschiedene Theile sind zu einer Strophe verbunden. Der erste daktylo-epitritische Theil, eine freie Parodie aus der Stesichore-

σοὶ γὰρ τάδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει.
5 *ἢν δέ σε Καρκίνος ἐλθὼν*
ἀντιβολῇ μετὰ τῶν παίδων χορεῦσαι,
μήθ' ὑπάκουε μήτ' ἔλθῃς συνέριθος αὐτοῖς, ἀλλὰ νόμιζε πάντας
II. *ὄρτυγας οἰκογενεῖς, γυλιαύχενας ὀρχηστὰς*
ναννοφυεῖς, σφυράδων ἀποκνίσματα, μηχανοδίφας.
10 *καὶ γὰρ ἔφασχ' ὁ πατὴρ ὃ παρ' ἐλπίδας*
εἶχε τὸ δρᾶμα γαλῆν τῆς ἑσπέρας ἀπάγξαι.

— —́ ⏑ — — — ⏑ —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏓
II. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
10 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — —

C. Tragischer Tropos.

§ 47.

Erst nachdem das daktylo-trochäische Metrum des hyporchematischen und systaltischen Tropos durch Pratinas und Pindar zum Abschluss gelangt war, haben sich die Daktylo-Trochäen des tragischen Tropos zu einer besonderen metrischen Stilart ausgebildet. Die grossartige Einfachheit des Aeschyleischen Pathos verschmähte es fast durchgehends, die trochäischen und iambischen Strophen mit diplasischen (kyklischen) Daktylen und Anapästen zu mischen; die blosse Synkope der Thesis gab jenen Strophen ihre metrische Mannichfaltigkeit, und weder das

ischen Oresteia, bildet eine einzige mesodische Periode, deren Schlussreihen in alloiometrischen Pherekrateen bestehen:

3 3 3, | 5, 3, 4, 3, 5, | 3 3 3

Der zweite Theil ist in dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* genannten Metrum gehalten, welches bei Stesichorus neben dem daktylo-epitritischen sehr gebräuchlich war und unter andern in dessen *Γηρυονίς* und *ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ* herrschte. Betrachten wir den Inhalt dieser zweiten Periode, wo in der Strophe wie in der Antistrophe ungewöhnliche Composita so gehäuft sind, dass die Scholiasten ganze Seiten zu ihrer Erklärung zusammenschreiben müssen, so liegt die Vermuthung nahe, dass Aristophanes auch in diesem zweiten Theile die Strophe eines alten Lyrikers, vielleicht des Stesichorus, vor Augen hatte.

alloiometrische Proodikon und Epodikon, noch die eingemischte daktylische Pentapodie oder Oktapodie vermochte die Strophe zu einer zusammengesetzten zu machen. Anders die Tragödie des Euripides, deren bewegtem Charakter jene einfachen Formen nicht mehr genügten. Wie Euripides neben den trochäischen und iambischen Strophen des Aeschyleischen Stiles ein iambisch-trochäisches Metrum für seine Monodieen gebraucht, so bedient er sich mit Vorliebe für seine Chorlieder einer Strophengattung, in welcher die trochäischen und iambischen Reihen mit Daktylen und Anapästen gemischt sind in der Weise, dass sich die Metra beider Rhythmengeschlechter coordinirt gegenüberstehen. So entstehen die Daktylo-Trochäen des tragischen oder distaltischen Tropos. Die Anfänge dieser Bildung lassen sich schon bei Aeschylus und Sophokles nachweisen, doch haben beide Tragiker diese Strophen nur ausnahmsweise gebraucht. Von Aeschylus gehören hierher Eumen. v. 347. 526. 956 (s. oben § 26), aber nur im Prometheus, der überhaupt in den Metren von den übrigen sechs Stücken fast total abweicht (s. Vorrede zur ersten Auflage), finden sich v. 159. 425 zwei daktylisch-trochäische Syzygien, die den Euripideischen Formen adäquat sind. Aeschylus hält vorwiegend die trochäischen und iambischen Reihen mit Synkope fest und lässt die Auflösung nur als wirkungsvollen Gegensatz zu der Synkope zu, so dass seine wenigen daktylo-trochäischen Strophen nur als Modification der trochäischen erscheinen, in welchen das hohe Pathos durch diplasische Daktylen gemildert wird; Euripides hat vorwiegend leichte, d. h. nicht synkopirte trochäische und iambische Reihen, er ist durchweg freier in der Mischung der Elemente; auch ist die Auflösung ohne bestimmten Grund verhältnissmässig häufig, sodass seine daktylo-trochäischen Strophen den hyporchematischen sehr nahe kommen. Von Sophokles ist hierher zu rechnen Oed. tyr. 167, Trach. 497, Oed. Col. 1670, besonders aber in der Parodos der Elektra 121, 153, 193, für welche diese Strophen und die sich anschliessenden anapästischen so charakteristisch sind, dass wir neben anderen Eigenthümlichkeiten dies Drama nicht den älteren Stücken des Sophokles zurechnen dürfen. Aus dem Vorausgehenden ergibt sich, dass die daktylo-trochäischen Strophen des tragischen Tropos spät geborene Kinder der Tragödie sind.

T r o c h ä i s c h e u n d i a m b i s c h e R e i h e n. Das metrische Bildungsgesetz der tragischen Daktylo-Trochäen ist sehr einfach,

wenn wir von der § 25. 30 dargelegten Theorie der trochäischen und iambischen Strophen der Tragiker ausgehen. Fast alle dort vorkommenden Reihen und Verse, die akatalektischen, katalektischen und synkopirten, haben in der vorliegenden Strophengattung Bürgerrecht, auch die mit einem gedehnten Spondeus anlautenden trochäischen Reihen; bloss die trochäischen und iambischen Pentapodieen sind ausgeschlossen. Wie dort ist die Auflösung der Arsen in bewegten Particen unbeschränkt, Hecub. 923, 1 *ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις*, v. 6 *ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν*, Oed. tyr. 167 *ὢ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω*, die Irrationalität der Thesis möglichst vermieden. Die tragischen Daktylo-Trochäen treten hierdurch in einen entschiedenen Gegensatz zu den Daktylo-Epitriten, wie sie andererseits den hyporchematischen Daktylo-Trochäen nahe kommen, nur dass in den letzteren die Synkope seltener ist. In einem Verse Soph. Electr. 183, 1 ist die Synkope der Thesis noch weiter ausgedehnt als in den iambischen Strophen.

Die daktylischen und anapästischen Reihen sind vorzugsweise Tetrapodieen, ausserdem wird auch die daktylische Hexapodie und die daktylische und anapästische Tripodie gebraucht Troad. 1081, 9 ff.; Eur. Electr. 476, 6; Alc. 86, 3; 112, 2. 4; 903, 2. 4. Die daktylischen Reihen gehen entweder spondeisch (trochäisch) oder auf die Arsis, die Tetrapodieen auch auf einen Daktylus aus, Androm. 294, 1; Soph. Electr. 164, 3 ff.; Oed. tyr. 167, 4 ff. Zusammenziehung ist selten: Alcest. 86, 2 *οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων*, Androm. 274 *ταὶ δ' ἐπεὶ ὑλόκομον νάπος ἤλυθον οὐρειᾶν*. Auflösung findet sich nur in einem Beispiele. Auch in den anapästischen Reihen ist die Zusammenziehung und Auflösung nicht häufig, Androm. 294, 4 *ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῳ δάφνᾳ*; Androm. 274, 3 (katalektischer Tetrameter); Alcest. 266, 5 *οὐκέτι μάτηρ σφῷν ἔστιν*. Die Anakrusis ist fast durchweg zweisilbig, doch kommt auch die äolische Form vor Med. 990, 1. 3; Alcest. 86, 3; Prometh. 426, 2; Rhes. 895, 1 ff.; logaödische Anapäste sind sehr selten zugelassen; Hecub. 923, 5 *ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν*. — Sowohl Daktylen wie Anapäste sind diplasisch, weshalb der daktylische Hexameter dem rhythmischen Umfange nach dem iambischen Trimeter gleichsteht (vgl. § 1) und in der eurhythmischen Composition mit ihm respondirt. — Dem numerischen Verhältnisse nach stehen die daktylischen und anapästischen Elemente den trochäischen und iambischen coordi-

nirt, und hierin beruht ein Hauptunterschied von den systaltischen Daktylo-Trochäen des Hyporchemas, in welchem die Trochäen bei weitem vorwiegen.

Was die Composition der Strophen betrifft, so hat sich bei Euripides ein sehr bestimmter Typus herausgebildet, wonach wir bei ihm zwei Gattungen der tragischen Daktylo-Trochäen zu unterscheiden haben:

1) Strophen mit anlautenden Daktylo-Epitriten, die letzteren regelmässig im Anfang der Strophe, ähnlich wie die iambischen Strophen des Sophokles mit alloiometrischen Versen beginnen. Die Bedeutung der Daktylo-Epitriten ist die, dem Anfange mehr Ruhe und Kraft zu geben. Bloss in zwei Strophen Androm. 790 und Troad. 830 bilden sie eine selbständige Periode, in allen übrigen stellt sich die durchgreifende Eigenthümlichkeit heraus, dass stets zwei oder drei Iambelegoi (mit oder ohne Synkope)

— –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— –́ ⏑ —   — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

an den Anfang gestellt sind, je zwei zu einem Verse vereint. Man darf aber nicht zu der Ansicht verleitet werden, als wenn diese Strophen nur eine Abart der daktylo-epitritischen seien; dagegen spricht mit Evidenz der Bau der trochäischen und iambischen Elemente, die überall den trochäischen und iambischen Strophen der Tragiker entnommen sind.

2) Strophen aus reinen tragischen Daktylo-Trochäen sind die häufigeren. Auch hier hat sich für den Anfang bei Euripides ein bestimmtes Gesetz herausgebildet, dass nämlich fast immer der daktylische Hexameter die erste Stelle einnimmt, Hippolyt. 1002. 1118; Androm. 274 (katalektisch mit Contraction der vorletzten Stelle); Androm. 135; Electr. 476.

Bei den übrigen Tragikern ist die Bildung der daktylotrochäischen Strophen noch in ihren ersten Anfängen und es lassen sich demnach solche durchgreifende Gesetze nicht bemerken.

Die Strophen des Euripides gehören mit Ausnahme von dem Monodikon Alcest. 903 sämmtlich den Chorliedern an und haben hier ihre Stelle stets am Schlusse des Liedes, analog den iambischen Strophen, mit denen sie auch im Inhalt und Ton übereinstimmen. In der folgenden Abtheilung der Strophen lassen wir Troad. 1081; Helen. 1107. 1137 wegen der Corruptelen unberücksichtigt, ebenso Rhes. 242. 895. 527. Die Strophen Eum. 526. 596 s. S. 215. 216.

Euripideische Strophen aus reinen tragischen Daktylo-Trochäen.

Alcest. Parod. α′ 86—92 = 98—104.

κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας
ἢ γόον ὡς πεπραγμένων; οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων
στατίζεται ἀμφὶ πύλας. εἰ γὰρ μετακύμιος ἄτας,
ὦ Παιάν, φανείης.

β′ 112—121 = 122—131.

ἀλλ' οὐδὲ ναυκληρίαν ἔσθ' ὅποι τις αἴας
στείλας ἢ Λυκίας
εἴτ' ἐπὶ τὰς ἀνύδρους Ἀμμωνιάδας ἕδρας
δυστάνου παραλύσει
5 ψυχάν· μόρος γὰρ ἀπότομος πλάθει· θεῶν δ' ἐπ' ἐσχάραις
οὐκ ἔχω ἐπὶ τίνα μηλοθύταν πορευθῶ.

Alcest. I. Epeisod. 266—272 Monod.

μέθετέ με μέθετέ μ' ἤδη.
κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν·
πλησίον Ἅιδας, σκοτία δ' ἐπ' ὄσσοις
νὺξ ἐφέρπει. τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ
5 οὐκέτι μάτηρ σφῷν ἔστιν.
χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὁρῴτην.

Alcest. Thren. 903—910 = 926—934.

ἐμοί τις ἦν ἐν γένει,
ᾧ κόρος ἀξιόθρηνος ᾤχετ' ἐν δόμοισιν μονόπαις· ἀλλ' ἔμπας
ἔφερε κακὸν ἅλις, ἄτεκνος ὤν,
πολιὰς ἐπὶ χαίτας
5 ἤδη προπετὴς ὤν
βιότου τε πόρσω.

Medea Parod. γ′ 204—213.

ἀχὰν ἄιον πολύστονον
γόων, λιγυρὰ δ' ἄχεα μογερὰ
βοᾷ τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόνυμφον·
θεοκλυτεῖ δ' ἄδικα παθοῦσα
5 τὰν Ζηνὸς ὁρκίαν Θέμιν, ἅ νιν ἔβασεν

Alcest. 86. Vier Tetrapodieen und zwei Tripodieen in stichischer Folge, je zwei Reihen zu einem Verse verbunden. Die Daktylen walten vor; v. 2 sind sie in der ersten Reihe logaödisch, v. 3 anakrusisch gebildet. Die rhythmische Messung des Epodikons v. 4 ist unsicher, vgl. die folgende Anmerkung.

Alcest. 112. Mesodische Periode; vier Tripodieen, von denen die beiden mittleren einen Vers ausmachen, werden von zwei iambischen Tetrametern umschlossen, einem synkopirten und einem akatalektischen. Das Epodikon bildet vielleicht eine einzige Reihe; doch ist die Zerlegung in zwei Dochmien (einen akatalektischen und hyperkatalektischen)

Euripideische Strophen aus reinen tragischen Daktylo-Trochäen.

Alcest. Parod. α′ 86—92 = 98—104.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4 + 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏖ — ⏑ — —́ ⏖ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —	4 + 4
⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —	3 + 3
—́ — — ⏑ — —	

β′ 112—121 = 122—131.

⏑̄ —́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — —	4 + 4
—́ — — ⏑ ⏑ —	3
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —	3 + 3
—́ — — ⏑ ⏑ — —	3
⏑̄ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4 + 4
— ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —	6 epod.

Alcest. I. Epeisod. 266—272 Monod.

	⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — —	4 prood.
	—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4
	—́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — —	5
	—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —	5
5	— ⏑́⏑ — — — — —	4
	— —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — —	6 epod.

Alcest. Thren. 903—910 = 926—934.

	⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
	—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — — — —
	⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
	⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
5	— —́ ⏑ ⏑ — —
	⏑ ⏑ —́ ⏑ — —

Medea Parod. γ′ 204—213.

	—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
	⏑ —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	4
	⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑	6
	⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑	4
5	— —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑	6

οὐκ ἔχω ἐπὶ τίνα — ⏑́⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏒

μηλοθύταν πορευθῶ — ⏑́⏑ — ⏑ — —

nicht gerade zu verwerfen, da auch das Epodikon der στρ. α′ eine analoge Messung (zwei Bakchien, s. unten) zulässt:

ὦ Παιάν, φανείης — —́ — ⏑ — —

Alcest. 266. Palinodisch: zwei Pentapodieen von einer trochäischen und anapästischen Tetrapodie umschlossen. Von dieser Periode heben sich das Proodikon und Epodikon als selbständige Sätze ab.

Alcest. 903. Tetrastichische Periode: 4, 3 3 3, 4, | 3, 3, 3.

Medea 204. Zwei mesodische Perioden. Die bisherige Abtheilung,

Ἑλλάδ' ἐς ἀντίπορον
δι' ἅλα νύχιον ἐφ' ἁλμυρὰν
πόντου κλῆδ' ἀπέραντον.

Medea IV. Stas. β' 990—995 = 996—1001.

σὺ δ', ὦ τάλαν, ὦ κακόνυμφε κηδεμὼν τυράννων,

παισὶν οὐ κατειδὼς

ὄλεθρον βιοτᾷ προσάγεις, ἀλόχῳ τε σᾷ στυγερὸν θάνατον.

δύστανε μοίρας, ὅσον παροίχει.

Hippolyt. III. Stas. α' 1102—1110 = 1111—1117.

ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ', ὅταν φρένας ἔλθῃ,
λύπας παραιρεῖ· ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων
λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων·
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν ἀμείβεται,
5 μετὰ δ' ἵσταται ἀνδράσιν αἰὼν
πολυπλάνητος ἀεί.

β' 1119—1130 = 1131—1141.

οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν' ἔχω τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσων,
ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας
φανερώτατον ἀστέρ' Ἀθάνας
εἴδομεν εἴδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς
5 ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἱέμενον.
ὦ ψάμαθοι πολιήτιδος ἀκτᾶς
δρυμός τ' ὄρειος, ὅθι κυνῶν
ὠκυπόδων [ἐπέβας θεᾶς] μέτα θῆρας ἔναιρεν
Δίκτυνναν ἀμφὶ σεμνάν.

Androm. I. Stas. α' 274—283 = 284—293. ἀντ.

ταὶ δ' ἐπεὶ ὑλόκομον νάπος ἤλυθον οὐρειᾶν
πιδάκων νίψαν αἰγλᾶντα σώματ' ἐν ῥοαῖς·
ἔβαν δὲ Πριαμίδαν ὑπερβολαῖς λόγων δυσφρόνων
παραβαλλλόμεναι. Κύπρις εἷλε λόγοις δολίοις, τερπνοῖς μὲν ἀκοῦσαι,
5 πικρὰν δὲ σύγχυσιν βίου Φρυγῶν πόλει
ταλαίνᾳ περγάμοις τε Τροίας.

---

die γόων zum ersten, βοᾷ zum zweiten Verse rechnet, ist gegen die Gesetze über die Ausdehnung der Reihen, vgl. S. 177. V. 4, in welchem einige Handschriften δέ τ' ἄδικα lesen, darf nicht in θεοκλυτεῖ δ' ἔτ' ἄδικα παθοῦσα verändert werden, da dies gar kein Metrum ist. Mag man iambisch oder trochäisch lesen wollen, so wird man einen Proceleusmaticus erhalten, von dem hier gar keine Rede sein kann; an einen aufgelösten Logaöden ist ebenfalls nicht zu denken.

Medea 990. Mesodische Periode mit einer Hexapodie als Epodikon. Ueber die Messung von v. 1 (Prosodiakon hyporchematikon) vgl. § 42.

´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ 3
⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — 4
´ — — ⏑ ⏑ — ⏑ 3

Medea IV. Stas. β′ 990—995 = 996—1001.

⏑ ´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ ´ ⏑ — ⏑ — — 3, 4
´ ⏑ — ⏑ — — 3
⏑ ⏑ ´ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑ ´ ⏑⏑ — ⏑⏑ 4, 3
— ´ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — — 6 epod.

Hippolyt. III. Stas. α′ 1102—1110 = 1111—1117.

´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ´ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
´ ⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ´ ⏑ — ⏑ — —

β′ 1119—1130 = 1131—1141.

´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 6 prood.
⏑ ´ ⏑ — — ⏑ — 4
⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4
´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4
5 — ´ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — 4
´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4
— ´ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — 4
´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4
⏑ ´ ⏑ — ⏑ — — 4

Androm. I. Stas. α′ 274—283 = 284—293.

´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 6 prood.
´ ⏑ — — ⏑ — ´ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4 + 4
⏑ ´ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ´ ⏑ — — ⏑ — 4 + 4
⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ´ — — ⏑ ⏑ — — 4 + 4
5 ⏑ ´ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 6
⏑ ´ — — ⏑ — ⏑ — — 6

Hippolyt. 1102. Drei Hexapodieen folgen stichisch auf einander, dann durch eine Pentapodie abgetrennt zwei Tetrapodieen.

Hippolyt. 1118. Acht Tetrapodieen, denen ein daktylischer Hexameter als Proodikon vorausgeht.

Androm. 274. Sechs Tetrapodieen, je zwei zu einem Verse vereint, einem synkopirten trochäischen, einem iambischen und anapästischen Tetrameter, es folgen zwei iambische Hexapodieen; als Proodikon geht ein katalektisch-daktylischer Hexameter voraus.

β′ 294—301 = 302—308.

εἴθε δ' ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν
ἁ τεκοῦσά νιν Πάριν,
πρὶν Ἰδαῖον κατοικίσαι λέπας,
ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῳ δάφνᾳ
5 βόασε Κασάνδρα κτανεῖν,
μεγάλαν Πριάμου πόλεως λώβαν.
τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίσσετο
δαμογερόντων βρέφος φονεύειν;

Andromach. Parod. β′ 135—140 = 141—146.

ἀλλ' ἴθι λεῖπε θεᾶς Νηρηίδος ἀγλαὸν ἕδραν,
γνῶθι δ' οὖσ' ἐπὶ ξένας
δμωὶς ἐπ' ἀλλοτρίας πόλεως,
ἔνθ' οὐ φίλων τιν' εἰσορᾷς
5 σῶν, ὦ δυστυχεστάτα,
πάμπαν τάλαινα νύμφα.

Hecuba II. Stas. β′ 923—932 = 933—942.

ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις
μίτραισιν ἐρρυθμιζόμαν
χρυσέων ἐνόπτρων
λεύσσουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγάς,
5 ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν.
ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν·
κέλευσμα δ' ἦν κατ' ἄστυ Τροίας τόδ'· ὦ παῖδες Ἑλλάνων, πότε δὴ πότε τὰν
Ἰλιάδα σκοπιὰν πέρσαντες ἥξετ' οἴκους;

Electra I. Stas. γ′ 476—486.

ἐν δὲ δόρει φονίῳ τετραβάμονες ἵπποι ἔπαλλον,
κελαινὰ δ' ἀμφὶ νῶθ' ἵετο κόνις.

τοιῶνδ' ἄνακτα δοριπόνων
ἔκανεν ἀνδρῶν Τυνδαρὶς
5 σὰ λέχεα, κακόφρων κόρα.
τοιγάρ σέ ποτ' οὐρανίδαι
πέμψουσιν θανάτοις· ἦ μὰν
ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν
ὄψομαι αἷμα χυθὲν σιδάρῳ.

Androm. 294. Zwei Tetrapodieen als Proodikon. Drei Tetrapodieen sind mesodisch von zwei Hexapodieen umgeben; eine Hexapodie bildet den Schluss. Ueber die metrische Form von v. 8 vgl. S. 262.

Androm. 135. Aehnlich wie Hippolyt. 1118 componirt: sechs Tetrapodieen, denen ein daktylischer Hexameter als Proodikon vorausgeht.

β′ 294—301 = 302—308.

	∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪	4
	∠ ∪ — ∪ — ∪ —	4
	∪ — — — ∪ — ∪ — ∪ —	6
	∪ ∪ ∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —	4
5	∪ ∠ ∪ — — — ∪ —	4
	∪ ∪ ∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —	4
	∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	6
	∠ ⏖ — — ∪ — ∪ — —	6 epod.

Androm. Parod. β′ 135—140 = 141—146.

	∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —	6 prood.
	∠ ∪ — ∪ — ∪ —	4
	∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —	4
	— ∠ ∪ — ∪ — ∪ —	4
5	— ∠ — ∪ — ∪ —	4
	— ∠ ∪ — ∪ — —	4

Hecuba II. Stas. β′ 923—932 = 933—942.

	∪ ∠ ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ —
	∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ —
	∪ ∠ ∪ — —
	— ∠ ∪ — ⏖ — — —
5	∪ ∪ ∠ ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —
	∪ ⏖́ ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ —
	∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — ∠ ∪ — — ∪ — — ∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
	∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∠ ∪ — ∪ — —

Electra I. Stas. γ′ 476—486.

	∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —	6
	∪ ∠ — — ∪ — — ⏖ ∪ ∪	6
	— ∠ ∪ — ∪ ⏖ ∪ —	4
	⏖́ ∪ — — — ∪ —	4
5	⏖́ ∪ ⏖ ∪ — ∪ —	4
	— ∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ —	3
	∠ — — ⏖ — — —	4
	⏖́ ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ —	4
	∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —	4

Hecub. 923. Eine mesodische und eine stichische Periode:

4, 4, 3, 4, 4, | 4, 4 4 3, 3 3

Electr. 476. Daktylischer Hexameter und iambische Hexapodie als Proodikon, es folgt eine mesodische Periode von acht Reihen.

Euripideische Strophen mit anlautenden Daktylo-Epitriten.

Androm. III. Stas. β′ 790—801.

ὦ γέρον Αἰακίδα,
πείθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κενταύροις ὁμιλῆσαι δορὶ
κλεινοτάτῳ καὶ ἐπ' Ἀργῴου δορὸς ἄξενον ὑγρὰν ἐκπερᾶσαι
ποντιᾶν Ξυμπληγάδων κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν,
5 Ἰλιάδα τε π(τ)όλιν ὅτε πάρος εὐδόκιμον ὁ Διὸς ἶνις
ἀμφέβαλεν φόνῳ,
κοινὰν τὰν εὔκλειαν ἔχοντ' Εὐρώπαν ἀφικέσθαι.

Androm. IV. Stas. α′ 1010—1017 = 1018—1025.

ὦ Φοῖβε πυργώσας τὸν ἐν Ἰλίῳ εὐτειχῆ πάγον καὶ πόντιε κυανέαις
ἵπποις διφρεύων ἅλιον πέλαγος,
τίνος εἵνεκ' ἄτιμον ὀρ|γάναν χέρα τεκτοσύνας | Ἐνυαλίῳ δοριμήστορι
προσ|θέντες τάλαιναν τάλαιναν μεθεῖτε Τροίαν;

β′ 1026—1036 = 1037—1047.

βέβακε δ' Ἀτρείδας ἀλόχου παλάμαις·
αὐτά τ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτῳ

πρὸς τέκνων ἀπηύρα·
θεοῦ θεοῦ νιν κέλευσμ' ἐπεστράφη
5 μαντόσυνον, ὅτε νιν Ἀργόθεν πορευθεὶς

Ἀγαμεμνόνιος κέλωρ
ἀδύτων ἐπιβὰς ἔκτανεν ματρὸς φονεύς,
ὦ δαῖμον, ὦ Φοῖβε, πῶς πείθομαι;

Hecuba II. Stas. γ′ 943—952.

τὰν τοῖν Διοσκόροιν Ἑλέναν κάσιν Ἰδαῖόν τε βούταν αἰνόπαριν κατάρᾳ

διδοῦσ', ἐπεί με γᾶς
ἐκ πατρῴας ἀπώλεσεν

ἐξῴκισέν τ' οἴκων γάμος, οὐ γάμος ἀλλ' ἀλάστορός τις οἰζύς·

5 ἃν μήτε πέλαγος ἅλιον ἀπαγάγοι πάλιν,
μήτε πατρῷον ἵκοιτ' ἐς οἶκον.

Androm. 790. Die Daktylo-Epitriten bilden zusammen eine besondere Periode, der sich eine kleinere Periode von leichten Daktylo-Trochäen anschliesst. Beide Perioden sind mesodisch mit tripodischem Centrum. V. 5 muss ein iambischer Tetrameter sein, deswegen haben wir πτόλιν statt πόλιν geschrieben. Die Versabtheilung der Daktylo-Epitriten ist in den Ausgaben entstellt.

Androm. 1010. Auf drei daktylo-epitritische Pentapodieen folgen drei anapästische Reihen in logaödischer und äolischer Bildung und ein synkopirter iambischer Tetrameter, die ohne Wortbrechung und Hiatus zu einem ein-

Euripideische Strophen mit anlautenden Daktylo-Epitriten.

Androm. III. Stas. β′ 790—801.

I. ⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏖ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏖ ⏑ – – – –
⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – –
⏖ ⏑ – – – ⏑ – – ⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ –
5 II. – ⏖ ⏑ – ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ – ⏖ ⏑ ⏕ ⏑ –
⏖ ⏕ – ⏑ –
⏖ – – – – ⏑ ⏑ – ⏖ – – ⏑ ⏑

Androm. IV. Stas. α′ 1010—1017 = 1018—1025.

– ⏖ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏖ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏖ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
{ ⏑ ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
{ – ⏖ ⏑ – – ⏑ – ⏖ – ⏑ – –

β′ 1026—1036 = 1037—1047.

	⏖ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	5
	– ⏖ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	5
	⏖ ⏑ – ⏑ – –	3
	⏑ ⏖ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	6
5	– ⏖ ⏑ ⏕ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	6
	⏑ ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ –	3
	⏑ ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ – – ⏑ – – – ⏑ –	6
	– ⏖ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –	6

Hecuba II. Stas. γ′ 943—952.

	– ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏖ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	5 5	
	⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ –	3	
	⏖ ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑	5	
	– ⏖ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – –	5 3	
5	⏖ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ – ⏑ –	6	epod.
	⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	4	

zigen Verse verbunden sind, vgl. Prometh. 159. Die Eurhythmie ist stichisch:

5 5, 5, | 3 3 | 4 4 4

Androm. 1026. Auf zwei daktylo-epitritische Pentapodieen folgt eine Verbindung von zwei Tristichien. V. 7 ist das verdorbene *κτεάνων* mit den älteren Ausgaben in *ἔκτανεν* verwandelt; die Veränderung zu *κτάνεν* widerspricht dem Metrum.

Hecuba 943. Die zwei anlautenden daktylo-epitritischen Pentapodieen gehören mit den folgenden Reihen zu einer tristichischen Periode. Ein iambischer Trimeter mit einer logaödischen Tetrapodie bildet das Epodikon.

Troad. I. Stas. β′ 820—839 = 840—859. Antistr.

Ἔρως Ἔρως, ὃς τὰ Δαρδάνεια μέλαθρά ποτ' ἦλθες οὐρανίδαισι μέλων·
ὡς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας, θεοῖσιν
κῆδος ἀναψάμενος. τὸ μὲν οὖν Διὸς οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ·
τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου
5 ἁμέρας φίλ[ι]ον βροτοῖς
φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαῖαν,
εἶδε περγάμων ὄλεθρον,
τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε
γᾶς πόσιν ἐν θαλάμοις,
10 ὃν ἀστέρων τέθριππος ἔλαβε χρύσεος ὄχος ἀναρπάσας,
ἐλπίδα γᾷ πατρίᾳ μεγάλαν· τὰ θεῶν δὲ φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ.

Aeschyleische und Sophokleische Strophen*).

Prometh. Parod. β′ 159—166 = 178—185.

τίς ὧδε τλησικάρδιος
θεῶν, ὅτῳ τάδ' ἐπιχαρῆ;
τίς οὐ ξυνασχαλᾷ κακοῖς
τεοῖσι, δίχα γε Διός; ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
5 θέμενος ἄγναμπτον νόον
δάμναται οὐρανίαν
γένναν οὐδὲ λήξει, πρὶν ἂν ἢ κορέσῃ κέαρ, ἢ παλάμᾳ τινὶ τὰν
δυσάλωτον ἕλῃ τις ἀρχάν.

Prometh. I. Stas. γ′ 425—436 ἐπῳδ.

μόνον δὴ πρόσθεν ἄλλον ἐν πόνοις
δαμέντ' ἀδαμαντοδέτοις Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν Ἄτλαν,
ὃς αἰὲν ὑπέροχον σθένος κραταιὸν
οὐράνιόν τε πόλον νώτοις ὑποστεγάζει.
5 βοᾷ δὲ πόντιος κλύδων ξυμπίτνων, στένει βυθὸς,
κελαινὸς Ἄϊδος δ' ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
παγαί θ' ἁγνορύτων ποταμῶν στένουσιν ἄλγος οἰκτρόν.

*) Eumen. 347—359 = 360—372. 526—537 = 538—549. 956—967 = 976—987 sind oben unter den trochäischen Strophen des Aeschylus § 26.

Troad. 820. Die anlautenden Daktylo-Epitriten v. 1. 2 bilden zusammen eine mesodische Periode: drei Tripodieen von zwei Tetrapodieen umschlossen. Darauf folgt eine umfangreiche Periode von 12 Reihen:

4 3 3, 3 4, ‖ 4 3, 4, 4, 4, 4, 4, 3, | 4 4, 4 4

V. 4—7 sind sämmtlich iambisch-trochäisch, man hat in v. 6 nach der handschriftlichen Lesart der Antistrophe auch für die Strophe einen Glykoneus herstellen wollen und deshalb ὑπὲρ τεκέων βοᾷ statt τέκνων geschrieben. Aber τέκνων in der Strophe ist richtig und vielmehr in der Antistrophe φίλιον in φίλον zu verändern, da ein Glykoneus an dieser Stelle

Troad. I. Stas. β' 820—839 = 840—859. Antistr.

∪ ´— ∪ — — ∪ — ∪ ´— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ´— ∪ ∪ — ∪ ∪ —
´— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ´— ∪ — — — ∪ — ∪
´— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ´— ∪ ∪ — ∪ ∪ —
∪ ´— ∪ — — ∪ —
5 ´— ∪ — ∪ — ∪ —
´— ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪
´— ∪ — ∪ — ∪ — ∪̄
∪ ∪ ´— ∪ ∪ — ∪ — ∪
´— ∪ ∪ — ∪ ∪ —
10 ∪ ´— ∪ — ∪ — ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ — ∪ —
´— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ´— ∪ — ∪ — ∪ — —

Aeschyleische und Sophokleische Strophen*).

Prometh. Parod. β' 159—166 = 178—185.

∪ ´— ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ´— ∪ — ∪ ⏖ ∪ —
∪ ´— ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ´— ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ — ∪ —
5 ⏖ ∪ — ∪̄ — ∪ —
´— ∪ ∪ — ∪ ∪ —
´— ∪ — ∪ — ´— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ´— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
— ´— ∪ ∪ — ∪ — —

Prometh. I. Stas. γ' 425—436.

∪ ´— — — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ´— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ´— ∪ — — ´— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
∪ ´— ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ — —
´— ⏖ — ⏖ — — ´— ∪ — ∪ — —
5 ∪ ´— ∪ — ∪ — ∪ — ´— ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ´— ∪ ⏖ — ⏖ ∪ — ∪ — —
´— — — ⏖ — ⏖ — ∪ ´— ∪ — ∪ — —
— —

Oed. Col. 1670—1676 = 1697—1703 ist unter den iambo-trochäischen Strophen des Sophokles S. 312 behandelt.

---

nicht gestattet ist. Die beiden Schlussverse waren in den bisherigen Ausgaben in fünf Reihen zerstückelt.

Prometh. 159. I. Periode v. 1—5: vier Tetrapodieen mit einer Hexapodie an vorletzter Stelle, vgl. S. 206. II. Periode: fünf Tripodieen in stichischer Folge, die letzten vier zu einem einzigen Vers vereinigt, vgl. Androm. 1010.

Prometh. 425. Epode, kein Strophenpaar. Zwei mesodische Perioden, durch zwei Tripodieen in der Mitte der Strophe von einander getrennt:

6, 3 2 3, 6 | 3 3 | 4 4, 6, 4 4

Electr. Parod. α′ 121—136=137—152.

Χ. ὦ παῖ, παῖ δυστανοτάτας
Ἠλέκτρα ματρὸς, τίν' ἀεὶ τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον
οἰμωγὰν
τὸν πάλαι ἐκ δολερᾶς ἀθεώτατα
5 ματρὸς ἁλόντ' ἀπάταις Ἀγαμέμνονα
κακᾷ τε χειρὶ πρόδοτον; ὡς ὁ τάδε πορὼν
ὄλοιτ', εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν.
Η. ὦ γενέθλα γενναίων
ἥκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον.
10 οἶδά τε καὶ ξυνίημι τάδ', οὔ τί με
φυγγάνει, οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδε,
μὴ οὐ τὸν ἐμὸν στενάχειν πατέρ' ἄθλιον.
ἀλλ' ὦ παντοίας φιλότητος ἀμειβόμεναι χάριν,
ἐᾶτέ μ' ὧδ' ἀλύειν, αἰαῖ, ἱκνοῦμαι.

Electr. Parod. β′ 153—172=173—192.

Χ. οὔτοι σοὶ μούνᾳ, τέκνον, ἄχος ἐφάνη βροτῶν,
πρὸς ὅ τι σὺ τῶν ἔνδον εἶ περισσά,
οἷς ὁμόθεν εἶ καὶ γονᾷ ξύναιμος,
οἵα Χρυσόθεμις ζώει καὶ Ἰφιάνασσα,
5 κρυπτᾷ τ' ἀχέων ἐν ἥβᾳ
ὄλβιος, ὃν ἁ κλεινὰ
γᾶ ποτε Μυκηναίων
δέξεται εὐπατρίδαν, Διὸς εὔφρονι
βήματι μολόντα τάνδε γᾶν Ὀρέσταν.
10 *Η.* ὅν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος,
τάλαιν', ἀνύμφευτος αἰὲν οἰχνῶ,
δάκρυσι μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον
οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται
ὧν τ' ἔπαθ' ὧν τ' ἐδάη. τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
15 ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;
ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ,
ποθῶν δ' οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι.

Electr. 121. Die meisten daktylischen Reihen sind akatalektische Tetrapodieen, wie in den Klagmonodieen systematisch vereint, daneben zwei katalektische Tetrapodieen und zwei spondeisch auslautende Tripodieen, sowie ein daktylischer Hexameter. Die Parthie sowohl des Chores wie der Electra wird mit zwei zum Theil synkopirten iambischen Reihen abgeschlossen. V. 3 ist, wie aus der eurhythmischen Responsion hervorgeht, eine aus drei dreizeitigen Längen bestehende Tripodie. Es ist sehr bezeichnend, dass gerade das Wort *οἰμωγὰν* zur stärksten Hervorhebung des Schmerzes diese dreifache Synkope erfährt. Die Eurhythmie von v. 1—7 ist stichisch:

4, 4 3, 3, 4, 4, 6, 6

Electr. Parod. α′ 121—136=137—152.

—́ — — — — ⏑ ⏑ —
—́ — — — — ⏑ ⏑ — —́ — — ⏑ ⏑ — —
— — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — — — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
10 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
—́ — — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

Electr. Parod. β′ 153—172=173—192.

—́ — — — ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
— ⏖́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑
—́ — — ⏖ — — — — — ⏖ — —
5 ⏓ —́ ⏑ — ⏑ — —
— ⏖́ ⏑ — — —
— ⏖́ ⏑ — — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
10 — ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
15 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ —́ — — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —
— —

V. 7 ff. gleichfalls und zwar lauter Tetrapodieen, gegen Ende stark synkopirt (*ἀλλ᾽ ὤ παντοίας* vierfach). S. Gleditsch, Cantica S. 37 u. 42.

Electr. 153. In dem Chorikon ist den tragischen, meist synkopirten Iamben ein daktylischer Hexameter und eine daktylisch auslautende Tetrapodie, in der Monodie der Electra ein daktylisches System von vier Tetrapodieen eingemischt. V. 1 findet nach jeder der vier Arsen Synkope der Thesis statt, sodass vier gedehnte Längen auf einander folgen, vgl. *στρ. α′* v. 3 *οἰμωγὰν* S. 63. Die Eurhythmie des Chorikon ist:

4 4, | 6, 6, | 6, 4, 4, 4, 4, 6

Oedip. tyr. Parod. β′ 167—178 = 179—189.

ὢ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας
στόλος, οὐδ᾽ ἔνι φροντίδος ἔγχος,
ᾧ τις ἀλέξεται. οὔτε γὰρ ἔκγονα
5 *κλυτᾶς χθονὸς αὔξεται οὔτε τόκοισιν*
ἰηίων καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες·
ἄλλον δ᾽ ἂν ἄλλῳ προσίδοις ἅπερ εὔπτερον ὄρνιν
κρεῖσσον ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον
ἀκτὰν προς ἑσπέρου θεοῦ.

— ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
— ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
5 — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
— —́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— —́ ⏑ — ⏑ — —

Trach. Parod. α′ 497—506 = 507—516.

μέγα τι σθένος ἁ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί. καὶ τὰ μὲν θεῶν
παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ λέγω,
οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἅιδαν ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας·
ἀλλ᾽ ἐπὶ τάνδ᾽ ἄρ᾽ ἄκοιτιν τίνες ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων,
5 *τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ᾽ ἐξῆλθον ἄεθλ᾽ ἀγώνων.*

⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 ⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — —

Aves I. Epeisod. 451—459 = 539—547. Antistr.

πολὺ δὴ πολὺ δὴ χαλεπωτάτους λόγους
ἤνεγκας, ἄνθρωφ᾽· ὡς ἐδάκρυσά γ᾽ ἐμῶν

Oed. tyr. 167. Ueber die rhythmische Messung der hyperkatalektischen Hexapodie s. § 44.

4, 4, 4, | 4, 4, 6, 6, 4, 4

Trach. 497. Die Strophe ist nach Analogie der daktylo-epitritischen Strophen gebildet, von denen sie sich aber durch die doppelte Anakrusis in den beiden ersten Versen und durch den synkopirten iambischen Trimeter v. 5 wesentlich unterscheidet. Eurhythmische Composition:

4 4, | 6, 3 5, 3 5, 6 3
ἐπῳδ.

Aves 451. Die Strophe schliesst sich im Metrum der vorausgehenden an; augenscheinlich ist sie die Nachbildung einer tragischen Strophe, doch

πατέρων κάκην, οἳ τάσδε τὰς τιμὰς προγόνων παραδόντων
ἐπ' ἐμοῦ κατέλυσαν.
5 *σὺ δέ μοι κατὰ δαίμονα καὶ κατὰ συντυχίαν ἀγαθὴν ἥκεις ἐμοὶ σωτήρ.*
ἀναθεὶς γὰρ ἐγώ σοι
τὰ νεοττία κἀμαυτὸν οἰκήσω.

⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏒ —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏓
5 ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ — — —

Zweiter Abschnitt.

Die gemischten Daktylo-Trochäen oder die logaödischen Metra.

§ 48.

Entwickelung und Charakter. Metrische Tradition.

Das Bildungsprincip der gemischten Daktylo-Trochäen oder Logaöden besteht darin, dass innerhalb derselben Reihe (*κῶλον*) Daktylen und Trochäen, bez. Anapästen und Iamben mit einander vereinigt werden (*κῶλον μικτόν*) im Gegensatze zu der äusseren Verbindung von rein daktylischen und rein trochäischen, bez. rein anapästischen und rein iambischen Reihen (*κῶλα καθαρά*) in demselben Verse oder in derselben Strophe. S. § 41.

In der Litteratur tritt zuerst das Princip der Vereinigung rein daktylischer und rein trochäischer Reihen auf, das sich an den Namen des Archilochus anknüpft, erst dann erscheint das Princip der Mischung der Daktylen und Trochäen innerhalb derselben Reihe, das wir zuerst bei Alkman finden. Die sich in strenger Sonderung der verschiedenen Metren und in klar ersichtlichem Nacheinander der sich scharf von einander abhebenden Stufen vollziehende Entwickelung der metrischen Kunst von dem

darf man nicht in Alcest. 442 das Vorbild erblicken wollen. Die Eurhythmie ist mir zweifelhaft.

daktylischen Hexameter an bis auf die Logaöden hin erscheint als eine naturgemässe, innerlich tief im Zusammenhange des Charakters der Poesiegattungen mit der rhythmischen Form und im Fortschritte vom Einfachen zum Complicirten begründete Stufenfolge: Zunächst tritt in dem meist ruhig und behaglich dahin fliessenden, erzählenden Epos und in der ältesten, nahezu epischen Lyrik, in der ebenso wie in dem ersteren die Subjektivität des Dichters zurücktritt, das daktylische Rhythmengeschlecht hervor, das in der Gleichheit von Arsis und Thesis eine gleichmässige, ruhige Bewegung darstellt; das elegische Distichon, das die lyrische Stimmung schon freier zum Ausdrucke gelangen lässt als der Hexameter in ununterbrochener Folge, bildet einen Uebergang zu bewegteren Formen, aber immer noch innerhalb des daktylischen Rhythmengeschlechtes; sodann erscheint zunächst in der Iambographie, in der sich die Subjektivität ungehemmt geltend macht, das iambische Rhythmengeschlecht, welches in dem ungleichen Verhältnisse von Arsis und Thesis die wechselnde, innerlich tief bewegte Gemüthsstimmung des Dichters abspiegelt; endlich nachdem eine nur äussere, fast mechanisch zu nennende Vereinigung von rein daktylischen und rein trochäischen, bez. anapästischen und iambischen Reihen zu einem Verse oder einer Strophe vorausgegangen war, gewahren wir am Schlusse der Entwickelung, wo zugleich das dritte Rhythmengeschlecht, das enthusiastische und heftige *γένος ἡμιόλιον* auftritt, in der Zeit der reichsten und geistvollsten Entfaltung der dichterischen Subjektivität und der höchsten Blüthe der Lyrik das Princip der Mischung von Versfüssen verschiedener Rhythmengeschlechter innerhalb derselben Reihe, welches den grössten Formenreichthum erzeugt hat, die Logaöden. Trotz der strengen Geschlossenheit des Entwickelungsganges der metrischen Kunst, welche die Logaöden zuletzt erscheinen lässt, darf nicht angenommen werden, dass sich dieses allmälige, stufenweise Hervortreten der verschiedenen Metren ohne schon vorhandene und zwar seit unvordenklicher Zeit vorhandene, historische Voraussetzungen vollzogen hat. Dem Hexameter der homerischen Gedichte und dem elegischen Distichon geht eine lange Zeit der Entwickelung metrischer Formen voraus. Nicht erst entstanden sind die Metra in der Litteratur, noch weniger erfunden von einem einzelnen, historisch uns bekannten Dichter, von welchem sie die anderen Dichter entlehnten, sondern

nur ausgebildet zur höchsten künstlerischen Vollendung. Weder die homerischen Dichter sind die Erfinder des daktylischen Hexameters noch ist einer der ältesten, uns bekannten Elegiker Erfinder des elegischen Distichons, wie Alte und Neuere meinten*), weder Archilochus ist Erfinder des iambischen, noch Thaletas Erfinder des päonischen Rhythmengeschlechtes. Erfindung durch einen historisch uns bekannten Dichter heisst in der ältesten Geschichte der Metrik wie der Poesie und Musik nichts Anderes als Einführung der im Volksleben, namentlich in den religiösen Culten schon vorgebildeten Poesiegattungen und metrischen Formen in die Litteratur und Durchbildung zu kunstgerechter Gesetzmässigkeit, wenngleich anfänglich noch in den einfachsten Combinationen. In ähnlicher Weise ist das Wort 'Erfindung' in der ältesten Geschichte der bildenden Künste zu fassen. Auch die Logaöden sind nicht von einem einzelnen Dichter der historischen Zeit, etwa Alkman, erfunden und nicht etwa eine mechanische Verschmelzung oder Mischung der bisher gesondert neben einander stehenden beiden Rhythmengeschlechter, des daktylischen und iambischen ohne andere historische Voraussetzung als die Existenz dieser beiden Rhythmengeschlechter, sondern sie sind aus dem poetischen Volksleben**) in die Litteratur eingeführt und kunstgerecht d. h. nach den Gesetzen und dem ethischen Gefühl für Rhythmus der in der Litteratur entwickelten metrischen Kunst ausgebildet worden. In ihrer Entstehung vor dem Eintritt in die Litteratur repräsentiren die Logaöden für uns die ältesten griechischen Metren überhaupt, welche schon vorhanden waren, ehe sich noch das isische und diplasische Rhythmengeschlecht in scharfer Scheidung entwickelt hatte, und neben diesen strengen Rhythmen im Volksleben bestehen blieben, — eine Vorstufe, in der nur die Zahl der Arsen streng gezählt, die Zahl der Thesen dagegen unbestimmt gelassen war und die Thesis auch synkopirt werden

*) Ueber die angeblichen Erfinder des elegischen Distichons s. Caesar de carminis Graecorum elegiaci origine ac ratione, Marburg 1837.

**) Ich hoffe, dass die im Folgenden vorgetragene Ansicht über den Ursprung und die Fortbildung der Logaöden mit den Andeutungen von Usener, Altgriech. Versbau S. 92, 102, 120 übereinstimmt. Den höchst bedeutungsvollen Unterschied zwischen gesungenen und gesagten Versen hat Westphal Allgem. Theorie der Metrik S. 1 festgestellt. Die Richtigkeit dieses Unterschiedes, welchen Westphal aus Aristoxenus an das Licht gezogen hat, ist auch auf physiologischem Wege erwiesen.

konnte. Auf dieser Vorstufe war aber schon die sprachlich-schwere Silbe (die Länge) die Trägerin der Arsis, die griechische Metrik also schon über das silbenzählende, von der sprachlichen Prosodie unabhängige Princip der indogermanischen Urzeit hinausgeschritten, in welchem zwar schon Rhythmus (Unterscheidung von Arsis und Thesis) enthalten, aber nur in einer monoton-mechanischen Form enthalten war. Gerade die Erhebung der sprachlichen Länge zur Trägerin der Arsis, wodurch die letzte ein doppeltes Gewicht über die Thesis erhielt, einmal das rhythmische, sodann das sprachliche, scheint der Grund gewesen zu sein, dass von dem streng silbenzählenden Princip der Urzeit abgegangen und nur die Zahl der schweren, durch die stärkere Intension und die sprachliche Länge hervorgehobenen Takttheile bestimmt empfunden und gezählt, die Zahl der mit geringerer Intension gesprochenen leichten Takttheile dagegen weniger bestimmt empfunden wurde, wenn nur die letzteren dass prachliche Gewicht und die stärkere Intension der Arsissilbe nicht überwogen. Hierin hat die in den Logaöden stattfindende Vereinigung von Trochäen und Daktylen ihre tiefste historische Wurzel. Als einen Ueberrest des ältesten Zustandes der griechischen Metrik haben wir wohl den Polyschematismus des Anfangsfusses der Logaöden und äolischen Daktylen (Basis) anzusehen, den wir folgendermaassen auffassen können: Die Entwickelung des für die griechische Metrik charakteristischen Princips die sprachliche Länge zur Trägerin der Arsis zu machen gegenüber der bloss silbenzählenden Metrik der indogermanischen Urzeit mag dieselbe gewesen sein wie im Indischen (Allg. Theor. S. 45), dass sich nämlich die prosodische Messung zuerst im Schlusstheile des Verses geltend machte und von hier allmälig nach dem vorderen Theile vorrückte. Die prosodische Unbestimmtheit des ersten Fusses konnte um so leichter bestehen bleiben, als die starke Intension der ersten Arsis der rhythmischen Reihe sie verdunkelte.

Wir werden nach dem Obigen auch verstehen können, weshalb die Logaöden zuletzt in die Litteratur eintreten. Erst musste das gegenüber der blossen Silbenzählung neue prosodisch-rhythmische Princip der griechischen Metrik zu der scharfen Sonderung und festen Ausprägung des isischen und daktylischen Rhythmengeschlechtes fortgeschritten sein und sich hier consolidirt haben, ehe es die Verbindung der sprachlichen Grund-

formen dieser beiden Rhythmengeschlechter, der Daktylen und Trochäen innerhalb derselben rhythmischen Reihe in der gesungenen Poesie einem einheitlichen Takte unterwerfen und den in der Sonderung der beiden Rhythmengeschlechter zuerst hervorgetretenen Kunstcharakter der Metrik unbeeinträchtigt erhalten konnte. Damit war zugleich der ursprünglich in dem prosodischen Princip liegende Mangel, die Zahl der Thesen nicht bestimmt zu regeln, überwunden und der strenge Rhythmus gerettet, ja das rhythmische Gefühl der Griechen gelangte erst hier zu seinem Höhepunkte.

Von jenem volksthümlichen Ursprunge der Logaöden ist also ihre kunstgemässe Ausgestaltung in der gesungenen Poesie der Litteratur bestimmt zu unterscheiden, sie dürfen durchaus nicht bloss als Ueberreste der ältesten Metren der Griechen angesehen werden, sondern sind von dem durch den langen Gebrauch des daktylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes hoch entwickelten rhythmischen Gefühle erfasst und durchgebildet worden. Die ursprüngliche Regellosigkeit im Gebrauche der Thesen wird zu festen Normen umgebildet d. h. der Wechsel der Füsse und die Unterdrückung der Thesen nach bestimmten Principien geregelt und dem Gefühle für das Ethos der Rhythmen unterworfen, das Charakteristische in dem Wesen der Logaöden gegenüber allen anderen Metren bleibt aber auch in der litterarisch-fixirten Poesie bestehen, die ausserordentliche Freiheit und Entwickelungsfähigkeit:

1. Die Zahl der Daktylen ist in den Reihen eine sehr verschiedene. Die Tetrapodieen und die längeren Reihen können nicht bloss einen[1], sondern auch zwei, bez. noch mehr Daktylen haben.

2. Die Stellung der Daktylen kann insofern verschieden sein als z. B. in der Tetrapodie der Daktylus die Reihe beginnt oder auch an zweiter, bez. dritter Stelle steht.

3. Der anlautende trochäische Fuss kann die Form eines Spondeus oder Iambus, bei den Lesbiern selbst eines Pyrrhichius haben, auch kann Auflösung dieses Fusses eintreten.

4. In der antistrophischen Responsion kann der Daktylus mit dem Trochäus und umgekehrt, wenigstens in den fortgeschrittenen Stilarten, wechseln.

5. Die Alogie (irrationaler Spondeus) wird besonders bei

den Tragikern in freier Weise nicht allein an den legitimen Stellen, sondern auch an den übrigen zugelassen.

6. Die Synkope kann eintreten, wenn auch nicht so häufig wie in den trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos.

7. Die Logaöden können in grösseren Strophen der chorischen Lyrik und des Dramas fast mit allen möglichen daktylischen und trochäischen, bez. anapästischen und iambischen Reihen verbunden werden.

Diesen Freiheiten, die jedoch keineswegs für alle Zeiten, Poesiegattungen und einzelne Dichter als allgemein gültig anzusehen sind, stehen wirksame Beschränkungen gegenüber:

1. Die Daktylen der logaödischen Reihen können nicht beliebig durch Trochäen unterbrochen werden; es besteht vielmehr das streng eingehaltene Gesetz, dass, wenn eine Reihe mehrere Daktylen enthält, diese zusammenstehen müssen. Hier herrscht nirgends Willkühr in der Zahl der Senkungen und schon darin besteht ein wesentlicher Unterschied von jener metrischen Vorstufe im Volksleben.

2. Das Fehlen einer sprachlich ausgedrückten Thesissilbe zwischen zwei Arsen (Längen) ist nicht Unbestimmtheit der Thesiszahl. Die Synkope ist etwas durchaus Anderes, da in ihr das Verhältniss von Arsis und Thesis nicht aufgehoben, sondern nur in soweit modificirt ist, dass der zweisilbige diplasische oder der dreisilbige daktylische Fuss nur durch Eine sprachliche Silbe von nicht minderer Zeitdauer als ein ganzer diplasischer oder daktylischer Fuss ausgedrückt wird, deren einer Theil die Arsis, der andere die Thesis ausmacht, ohne dass aber diese Gliederung in Geschiedenheit der Silben hervorträte.

3. Die Auflösung ist in den logaödischen Reihen bei Weitem beschränkter als in den anapästischen, iambischen und päonischen, — gewissermassen ein Gegengewicht gegen die Mischung der Füsse, um den Rhythmus klar zu erhalten.

4. Die Logaöden der Litteratur haben sich in der gesungenen Poesie entwickelt und sind in der klassischen Zeit fast nur in dieser zur Anwendung gekommen, sie schreiten daher in allen ihren noch so verschiedenen Formen doch immer in sicherem, festem Takte einher, der dem Gesetze des diplasischen Rhythmengeschlechtes folgt. Es ist kein Zweifel, dass innerhalb der logaödischen

Reihe Taktgleichheit herrscht, mag man sich den Daktylus nach fester mathematischer Ordnung

— ⏑ ⏑ oder — ⏑ ⏑

$1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\qquad$ 2 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

2 : 1 $\qquad$ 2 : 1

oder die Verschiedenheit der Füsse durch die Gleichheit der Zeitdauer für die einzelnen Füsse ausgeglichen denken. Die Griechen waren so sehr durch ihre streng prosodisch und rhythmisch ausgebildete Metrik in der gesungenen Poesie an einen taktmässig-sicher gehaltenen Gang der Verse gewöhnt und ihr rhythmisches Gefühl so gefestigt, dass die Freiheiten des logaödischen Bildungsprincips dasselbe nicht in das Wanken bringen konnten, im Gegentheil zeigen gerade diese Freiheiten, wie stark und streng dieses Gefühl gewesen ist, das sie mit Leichtigkeit überwand. Mit der Entwickelung und Anwendung der Logaöden in der gesungenen Poesie ist ein streng taktmässiges Verfahren sicher verbürgt. Gesungene Poesie hält sich strenger im Takte als deklamirte; in jener herrscht der ῥυθμός, diese erscheint nur als ῥυθμοειδής mit bestimmter Arsiszahl. Der Singende hält jede Silbe in einem messbaren Tone von gleicher oder verschiedener, stets geordneter und sicher erkennbaren Zeitdauer aus und der Tonzusammenhang ist in fast unmerklichen Uebergängen von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort bis zum Schlusse des Verses oder bis zu einer bestimmt geregelten Pause erkennbar. Der Deklamirende (Sprechende) macht zwar auch Unterschiede zwischen langen und kurzen Silben, aber ohne bestimmte messbare Regelung und mit meist arbiträren, durch die grammatische Structur veranlassten Pausen von unbestimmter Zeitdauer; der Sinn des Satzes und der Nachdruck, welchen der Deklamirende auf den Gedanken oder einzelne, bedeutungsvolle Wörter legt, bestimmt meist die Kürze und Länge der Silben, ohne diesen Unterschied aufzuheben, die Intensität des Accentes und das Tempo, das in der Deklamation ein ungleiches ist. Die Logaöden sind nicht ῥυθμοειδεῖς, sondern als gesungene Poesie im vollständigsten Sinne ῥυθμοί*).

Nachdem gezeigt worden ist, dass der charakteristische Typus der Logaöden zwar schon in der ältesten Metrik des griechischen

*) S. Westphal Aristox. v. Tar. S. 145 u. Allgem. Theor. d. M. § 1, besonders auch Rhythm.[3] § 8.

Volkslebens vorhanden war, aber in der gesungenen Poesie der Litteratur gesetzmässig gestaltet und einem festen Takte unterworfen wurde, bleibt uns die Frage zu beantworten, wie wir die Logaöden gegenüber den reinen Daktylen und Trochäen aufzufassen haben. Sind die Logaöden nur eine mechanische Mischung der Füsse am Schlusse der metrischen Entwickelung, deren Schöpferkraft schon erschöpft war? Gewiss nicht. Alkman, Stesichorus, Ibykus, die Lesbier und Anakreon, Pindar und Aeschylus stehen offenbar in steigender, nicht in fallender Entwickelung. Oder ist jene Vereinigung Sache der Bequemlichkeit, um das spröde sprachliche Material leichter in die rhythmische Form zu giessen? Auch dies nicht. Mit Leichtigkeit drückten sich die Dichter in den strengen Metren des isischen und diplasischen Rhythmengeschlechtes ohne allen Zwang aus, ja die Bildung der Logaöden kann sogar schwieriger erscheinen als die Versifikation in jenen strengen Metren. Der Grund ist ein anderer, er beruht in dem ungemein feinen Gefühle der Griechen für rhythmische Formen, das die moderne Zeit nicht in dem Maasse wie die klassische Zeit der Griechen besitzt, und in der Wirkung der verschiedenen rhythmischen Formen auf das poetische Gemüth*). Der Fortschritt in der rhythmischen Kunst hat die uralten Formen des Volkslebens wiedergeboren im Geiste einer neuen Kunst, sie sind nicht mehr die alten Volksweisen mit regelloser Thesenzahl, sondern der Culminationspunkt, der höchste Triumph der rhythmischen Kunst, in der sich die grösstmögliche Freiheit mit der strengsten Zucht vereinigt. Eine Analogie haben wir an dem Gebrauche der Farben in der Malerei; zuerst stehen die Grundfarben schrill und schroff neben einander, dann werden die harten Töne gebrochen, gesänftigt und ineinander übergeführt, sodass sich eine neue Farbenwelt von erstaunlichem Reichthum erschliesst. Das Verhältniss der Daktylen zu den Trochäen in den Logaöden ist nicht etwa so aufzufassen, dass die Form des Daktylus gegenüber dem Trochäus nicht gefühlt worden wäre, weil der erstere durch gleiche Zeitdauer dem zweiten gleich gemacht worden, dass also dem griechischen Gefühle die Empfindung für die Verschiedenheit der Füsse in Folge der taktmässigen Ausgleichung abhanden gekommen wäre. Der Daktylus wurde als verschiedene rhyth-

*) Es ist dies auch von modernen Musikern anerkannt. S. Sokolowsky in Ambros, Gesch. d. Musik [3] I, 47.

mische Figur gegenüber dem Trochäus sehr wohl gefühlt und blieb trotzdem, dass Taktgleichheit in der gesungenen Poesie herrschte, von dem Trochäus verschieden, gerade aber der Wechsel der rhythmischen Figuren innerhalb des streng festgehaltenen Taktes, die Freiheit und der Individualismus innerhalb des unverbrüchlichen Gesetzes, die geschmeidige Beweglichkeit und das reizvoll anmuthige Spiel der Formen hatte etwas Anregendes und Ermunterndes, wir dürfen wohl sagen, fein Pikantes für den rhythmischen Sinn etwa wie in der modernen Musik der Reichthum an Harmonieen, die wie eine Genienwelt von Tönen die einfache Melodie umschweben, und an den Klangfarben der verschiedenen Instrumente. Die maassvolle, nach bestimmten Gesetzen temperirte Mischung von Trochäen und Daktylen, von denen die letzteren den ersteren an Zeitdauer gleichgestellt werden, wurde von den Alten, kurz gesagt, als eine Schönheit empfunden, wie Dion. de comp. c. 17 die kyklischen Daktylen und Anapäste mit irrationaler Arsis sehr energisch als besonders schön bezeichnet: *πλὴν ἀμφότεροί γε τῶν πάνυ καλῶν οἱ ῥυθμοί,* ein Urtheil, das von den Rhythmikern stammt, wie der vorausgehende Satz beweist. Nicht sprachliche Nothdurft, nicht lässige Bequemlichkeit, welcher das Joch der Taktgleichheit gewaltsam aufgedrungen wird, haben die Ausbildung der Logaöden in der litterarischen Poesie herbeigeführt und ihnen einen so breiten Raum verstattet, sondern der Schönheitssinn der Griechen für den Rhythmus, speciell das Gefühl für die Freiheit innerhalb der Einheit. In den Logaöden ist nicht der gleichmässig in einer und derselben Fussform forttreibende Wellenschlag des isischen oder diplasischen Rhythmengeschlechtes, die Wellen kräuseln sich und sind mannichfacher, aber sie gehen doch denselben regelmässig-sicheren Gang wie der einfache diplasische Rhythmus. Wir haben hierfür eine gewisse Analogie in der an sich für den Taktumfang gleichgültigen Auflösung der Arsen und in der Zusammenziehung der Thesen, die öfters wiederholt z. B. in den Dochmien, Päonen und Anapästen von grossem ethischen Effekte und unläugbar als ein rhythmisches Kunstmittel in Anwendung gebracht, unserer Poesie aber völlig fremd ist. Auch dies beruht auf der grösseren Feinheit des rhythmischen Gefühles der Griechen. Da das Tempo bei den Griechen abgesehen von einzelnen Theilen der Komödie durch-

gehends langsamer als bei uns war und da streng taktirt wurde*), nicht allein nach den einzelnen Füssen, sondern, wie wir annehmen dürfen, auch nach den Reihen, so trat die Verschiedenheit der rhythmischen Figuren in den logaödischen Reihen wahrnehmbar und bestimmt hervor. Als Ethos der Logaöden**) werden wir im Allgemeinen wechselvolle, individuell-freie Beweglichkeit, Anmuth und Grazie, bei häufiger Anwendung von Choriamben auch ungestüme Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit bezeichnen. Das Ethos keines Metrums ist aber so mannichfacher Modifikationen je nach dem Vorwalten der Daktylen oder Trochäen, langer oder kurzer Reihen, der zugemischten alloiometrischen Reihen, der Anwendung der Synkope, Anakrusis u. s. w. fähig wie das der Logaöden, die in ihren verschiedenen Compositionsweisen wissenschaftlich richtig zu verstehen und ästhetisch mitzuempfinden der Culminationspunkt des Verständnisses der griechischen Metrik ist. Gerade aber der kaleidoskopische Formenwechsel in den Logaöden und ihre reizvolle Elasticität, die durch feine rhythmische Modificationen fast allen poetischen Stimmungen gerecht zu werden vermochte, barg eine Gefahr in sich. Bei den Lesbiern, Stesichorus, Pindar und Aeschylus besteht noch der engste Zusammenhang zwischen der poetischen Grundstimmung des Inhaltes und dem logaödischen Formenspiel, auch Sophokles versteht sie häufig mit bewunderungswürdiger Feinheit zu temperiren, hat sie aber öfters schon als ein conventionelles Universalmaass behandelt ohne die Prägnanz und

*) S. Griech. Rhythm.[3], S. 102. Selbst Cicero de orat. 3, § 196 sagt noch: At in his (arte numerorum ac modorum) si paullum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant.

**) Die Stellen der Grammatiker über das Wort λογαοιδικὸν und den ethischen Charakter der Logaöden in dem engeren Sinne, welchen die Alten diesem Worte beilegen, hat Amsel, de vi atque indole rhythmorum S. 111 gesammelt. Wie gewöhnlich in der metrischen Tradition aus so später Zeit (Terent. Maur., Mart. Capella, Schol. Hephaest., Choerob. Exeg. etc.) ist Wahres und Falsches stark gemischt. Das annähernd Wahre geht ungefähr darauf hinaus, dass die Logaöden behende, spielend, zart und graziös, auch lasciv und petulant sein können; doch erschliessen die Grammatiker dieses Ethos offenbar mehr aus dem symposisch-erotischen, bisweilen auch lasciven Inhalte der Lesbier, Komiker und Alexandriner als aus den metrischen Formen, die sie in äusserlicher Weise ohne Rücksicht auf den Rhythmus in einzelne Füsse jämmerlich zerstücken. Niemand aber wird heutzutage die Logaöden für ἄμετροι und ἄῤῥυθμοι halten.

Drastik wie sie in den trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos, den Ionici und Daktylo-Epitriten hervortritt. Als conventionelles Universalmaass beginnen sie die Lyrik und Tragödie zu überfluthen und werden besonders bei Euripides, obwohl auch dieser seine Eigenthümlichkeiten hat, nicht selten zu einem farblos-neutralen, leicht und frei dahin schwebenden Metrum modern-eleganten Stiles, in welchem innerhalb der gewöhnlichsten Formen Alles und Jedes zum Ausdrucke gelangt und der ethische Charakter sich nur noch in der allgemeinsten Weise ausspricht.

Wir treffen die Logaöden zuerst in der chorischen Lyrik des Alkman an, der sie jedenfalls schon von seinen Vorgängern überkommen und wahrscheinlich nur in der strophischen Composition Fortschritte gemacht hat. Von da an hat kein anderes griechisches Metrum eine so reiche Entwickelung und einen so mannichfaltigen Gebrauch, vor Allem auch eine so individuelle Durchbildung zu den verschiedensten Stilarten aufzuweisen. Unabhängig von Alkman finden wir die Logaöden sodann in der lesbischen Lyrik und bei Anakreon zwar nicht zu sehr kunstreichen, aber in ihrer maassvoll-einfachen Schönheit für einen bedeutsamen Stimmungs- und Gedankenkreis mustergültigen Formen streng gesetzmässig ausgestaltet, die in die lateinische und moderne Poesie übergingen; auch in der etwa gleichzeitigen Lyrik des Stesichorus machen sie sich, wenn auch erst in untergeordneter Weise, als weiches und graziöses Maass für Erotik geltend. Wir haben allen Grund zu glauben, dass sich die Logaöden an verschiedenen Orten theils gleichzeitig, theils bald nacheinander entwickelten; sie erobern allmälig ein immer grösseres Gebiet, nicht bloss das der subjektiven sondern auch das der chorischen Lyrik und des Dramas, besonders das der Tragödie, in welcher sie nach Aeschylus fast unbeschränkt dominiren; zugleich sind die Logaöden dasjenige Metrum, in welchem mehr als in jedem anderen bestimmte, zu festen Typen krystallisirte Stilarten je nach der poetischen Gattung und der Individualität der Dichter hervortreten. Zunächst nehmen wir eine Verästung in der chorischen Lyrik wahr: im Anschluss an das archaische *κατὰ δάκτυλον εἶδος* (nicht unmittelbar aus ihm) entwickelt sich der eigenthümliche Logaödenstil des Ibykus und Simonides, der durch den vorwiegenden Gebrauch von logaödischen Reihen mit mehreren Daktylen und durch den sehr häufigen Gebrauch von

längeren daktylischen und akatalektischen Reihen charakterisirt ist, im Anschluss an trochäische Strophen der eigenthümliche Logaödenstil des Pindar mit kürzeren, meist monodaktylischen und katalektischen Reihen unter Bevorzugung der iambischen und trochäischen Reihen als alloiometrischer. Die Komödie schliesst sich in der Bildung der Logaöden an die subjektive Lyrik an und geht nur in leichten, aber freien Strophenbildungen über sie hinaus. Die Tragödie entfernt sich fast gleichweit von der subjektiven wie von der chorischen Lyrik und schlägt ihre eigenthümlichen Bahnen ein, jedoch so, dass sich nicht etwa ein logaödischer Collektiv- oder Universalstil bildet, dessen sich die Tragiker gleichmässig bedienten, sondern dass ein jeder der drei Tragiker unverkennbar individuelle, aber typisch zu besonderen Stilarten consolidirte Eigenthümlichkeiten entwickelt, die jedoch allmälig weniger bei Sophokles als bei Euripides oft einer indifferenten Behandlung Platz machen.

Die hier zuletzt angedeuteten Thatsachen lassen es als etwas Selbstverständliches erscheinen, dass die Dichter der hochklassischen Zeit bei dem Gebrauche der Logaöden nicht allein ganz bestimmten, oft individuellen Normen folgten, sondern dass sie auch ein sicheres künstlerisches Bewusstsein von diesen Normen hatten, dass mithin der Praxis eine Theorie und Terminologie zur Seite stand. Es ist sehr zu bedauern, dass sich von dieser Theorie und Terminologie der klassischen Zeit in der auf uns gekommenen Tradition der Metriker nur wenig erhalten hat. Der uns dem Namen nach unbekannte Grammatiker der alexandrinischen Zeit, der den Beruf in sich fühlte, für die grammatische und kritische Behandlung der überlieferten Dichtertexte zum Theil aus älterer Tradition, zum ungleich grösseren Theile aber aus den Dichtertexten selbst ein von der Rücksicht auf Rhythmus und Melodie unabhängiges System der Metra aufzustellen, hat gerade für die aus gemischten Daktylo-Trochäen bestehenden Metra die principielle Einheit in den verschiedenen Bildungsformen nicht zu entdecken vermocht*). Die Aufstellung seines metrischen Systems fällt

*) Des Zusammenhanges wegen müssen hier die Ergebnisse der 'Allgem. Theor. d. Metrik' rekapitulirt werden, ehe die Theorie des Hephästion über die Theorie der *ἀσυνάρτητα μικτὰ* und die *πολυσχηματιστα μικτὰ* erörtert werden kann. Ueber die beiden letzteren s. jetzt die ausführliche Darlegung von Westphal, Allgem. Theor. d. Metrik § 40–47.

in die Zeit, wo in den litterarischen Kreisen des Alexandrinischen Lebens der neuen poetischen Gattung der sogenannten *ἰωνικοὶ λόγοι* besondere Aufmerksamkeit zugewandt wurde. Der Rhythmus, in welchem sich die *ἰωνικοὶ λόγοι* bewegten, hatte in der klassischen Zeit den Namen des *βακχεῖος*, jetzt aber nannte man ihn nach dem ionischen Dialekte der viel cultivirten poetischen Gattung *ποὺς ἰωνικὸς* und unterschied einen *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος*, je nachdem der Takt mit einer Doppellänge oder einer Doppelkürze begann. Man brauchte in der That einen neuen Namen, denn gerade die in den *ἰωνικοὶ λόγοι* herrschende Taktform (der *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*) war in der Poesie der klassischen Zeit ungebräuchlich. Hätte nur unser Metriker den neuen Namen in seinen richtigen Schranken gehalten und nicht auch auf Metra ausgedehnt, deren Rhythmus ein durchaus anderer ist!

Die Elemente der aus Daktylen und Trochäen oder Anapästen und Iamben gemischten Reihen weiss nämlich unser Metriker da richtig von einander zu sondern, wo in ein und derselben Reihe zwei oder mehrere Daktylen oder Anapästen unmittelbar auf einander folgen:

́– ⏑ ⏑, ́– ⏑ ⏑, ́– ⏑ ⏑, ́– ⏑ *δακτυλικὸν αἰολικόν*,
́– ⏑ ⏑, ́– ⏑ ⏑, ́– ⏑, ́– ⏑ *δακτυλικὸν λογαοιδικὸν πρὸς δυοῖν*,
⏑ ⏑ ́–, ⏑ ⏑ ́–, ⏑ ⏑ ́–, ⏑ ́–, ⏑ *ἀναπαιστικὸν λογαοιδικὸν πρὸς τρισίν.*

Er ist sich auch des Unterschiedes der so gebildeten *μικτὰ* von den analog erscheinenden *ἐπισύνθετα* bewusst, denn nach der auf sein System zurückgehenden Theorie Hephästions ist

́– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ oder ́– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

ein *μικτὸν ὁμοιοειδές*, dagegen das Metron

́– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ́– ⏑ ́– ⏑ ́– ⏑

ein *ἐπισύνθετον*, — dort findet die Combination der daktylischen und trochäischen Füsse innerhalb einer und derselben Reihe (Tetrapodie oder Pentapodie) statt, hier aber besteht das Metron aus zwei Kola, von denen jedes ein *καθαρὸν* oder *μονοειδὲς* ist (daktylische Tetrapodie und trochäische Tripodie).

Kommt aber in einem Kolon nur Ein Daktylus unter Trochäen oder Ein Anapäst unter Iamben vor, so nennt er dies nicht, wie es nach der obigen Nomenclatur zu erwarten sein würde, *δακτυλικὸν λογαοιδικὸν πρὸς ἑνὶ* oder *ἀναπαιστικὸν λογαοιδικὸν πρὸς ἑνί*, sondern verbindet gegen den Rhythmus

den Daktylus oder Anapäst in der Weise mit den vorausgehenden oder nachfolgenden Silben, dass sich ein *ποὺς ἰωνικὸς* ergibt, wobei mit einer nicht zu rechtfertigenden Willkür ebenso die Verbindung ⏑ — ⏑ ⏑ als eine Nebenform des *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* — — ⏑ ⏑, wie die Verbindung ⏑ ⏑ — ⏑ als eine Nebenform des *ἀπ' ἐλάσσονος* statuirt wird, — der rhythmische Ictus bleibt dabei ganz unbeachtet:

⏒ ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος μικτόν*

—́ —, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏑ *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν*

⏒ —́, ⏑ —́, ⏑ ⏑ —́, ⏑ —́, ⏑ —́, ⏑ *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*

⏒ —́, ⏑ —́, ⏒ —́, ⏑ ⏑ —́, ⏑ —́ *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*

Wo sich kein *ἰωνικὸς* ergeben will, da wird zum *χορίαμβος* gegriffen:

—́ ⏑ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏑ *χοριαμβικὸν μικτόν*

—́ ⏑, — ⏑, — ⏑ ⏑, — ⏑ *ἐπιχοριαμβικὸν μικτόν.*

Diese Terminologie verblieb der Kaiserzeit mit Ausnahme des *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν.* Varro ist noch ein Vertreter dieser Messung, Cäsius Bassus aber lässt auch hier die choriambische Silbensonderung eintreten

— — | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ choriambicum cum excremento,

indem er die beiden ersten Silben als ein *excrementum* absondert. Die Gliederung zu einem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτὸν* war aus dem Grunde unbequem, weil die drei ersten Silben keineswegs immer einen Molossus bilden, sondern bisweilen auch einen Päon oder gar einen Anapäst. Aber auch die choriambische Gliederung fanden Einige für diese Art des *μικτὸν* unbequem, weil sie der sonst in allen diesen *μικτὰ* herrschenden Eintheilung nach viersilbigen *πόδες* zuwider ist. Daher brachte denn ein unbekannter Metriker, welchem schon Dionys. Hal. und später Heliodor folgten (vgl. Amsel l. c. p. 36) die Neuerung auf, jenes *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτὸν* als *ἀντισπαστικὸν μικτὸν* zu fassen:

⏒́ ⏒, —́ ⏑ ⏑, — ⏑, — ⏑, — ⏑ *ἀντισπαστικὸν μικτόν.*

In dieser Umgestaltung finden wir die Theorie bei Hephästion: an der viersilbigen Messung wurde festgehalten, auch von denjenigen, welche davon reden, dass ein viersilbiger *πούς* immer

ein zusammengesetzter sei und dass man, um die Grundelemente der Bildung anzugeben, den „zusammengesetzten" Ionicus, Choriamb, Antispast in zwei „unzusammengesetzte einfache" *πόδες* zerlegen müsste. Freilich kommt bei lateinischen Metrikern, insbesondere bei denjenigen, welche die Metra des Horaz beschreiben, auch hin und wieder die in der That dem wahren Rhythmus entsprechende Zerlegung in Trochäen und einen Daktylus vor, aber der Gedanke, dass den Lateinern bei dieser Messung irgend eine alte Tradition zu Grunde läge, muss um deswillen aufgegeben werden, weil sie auch das ionische *ἀνακλώμενον*

◡ ◡ —́ ◡ — ◡ — —

in einen Anapäst und in Iamben zerlegen, — ein roher Empirismus, dem gegenüber Hephästion noch die richtige Tradition festgehalten hat.

Die alexandrinisch-heliodoreische Nomenclatur, ionisch, epionisch, choriambisch, epichoriambisch, antispastisch, wurde bis auf G. Hermann festgehalten, welcher der Bezeichnung der in Rede stehenden Reihen als ionischer, epionischer, antispastischer ein Ende machte und auf sie alle die „choriambische" Messung ausdehnte. Apel und Böckh erkannten mit Recht, dass die Eintheilung nach choriambischen Silbengruppen um nichts besser sei als die nach Ionici und Antispasten und dass man alle diese Formen als logaödische Reihen d. h. als zusammengesetzt aus Daktylen und Trochäen, bez. Anapästen und Iamben zu fassen habe. Diese Auffassung ist die allein richtige und der historischen Entwickelung entsprechende.

Noch auf folgende Punkte der metrischen Tradition ist hier aufmerksam zu machen:

1. Jedes daktylo-trochäische *μικτὸν* ist nach der Classification der Alten entweder ein *ὁμοιοειδὲς* oder *ἀντιπαθές*; für *ὁμοιοειδὲς* sagt man auch *κατὰ συμπάθειαν μικτόν*, für *ἀντιπαθὲς* auch *κατ' ἀντιπάθειαν μικτόν* *). Ein *μικτὸν* der ersten Klasse ist ein solches, in welchem Anapäste mit Iamben, oder Daktylen mit Trochäen, oder ein Choriambus oder Antispast mit Diiamben, oder ein Ionicus mit Ditrochäen gemischt sind. Wo dagegen die Alten ein Kolon oder ein Metron aus anderen Bestandtheilen gemischt sein lassen, z. B. aus Ionicus mit Diiambus, aus Antispast oder Choriambus mit Ditrochäus, da gehört es in die

*) S. Griech. Rhythm.[3], § 21 u. ff.

zweite Klasse. Zu den *κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* gehören also diejenigen, welche mit der Vorsatzsilbe „*ἐπι*" bezeichnet werden: *ἐπιχοριαμβικά*, *ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος*, *ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος*.

2. Sowohl die *ὁμοιοειδῆ* wie die *κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* können, wie die Alten überliefern, asynartetisch (d. h. mit Synkope) gebildet sein. Von den *ὁμοιοειδῆ* sagt schol. Heph. p. 202, sie seien asynartetisch, „*οἷον ὅταν τὰ ἰαμβικὰ μὴ τέλεια ὄντα ἢ χοριαμβικοῖς ἢ ἀντισπαστικοῖς ἐπιφέρηται ἢ τροχαϊκὰ ἰωνικοῖς ἢ ἐναλλάξ*." Mit diesen Worten werden die aus *κῶλα ὁμοιοειδῆ* gebildeten Asynarteta Hephästions bezeichnet, nämlich das dikatalektische Antispastikon Heph. p. 56

(*a*) *ἄνδρες πρόσσχετε τὸν νοῦν | ἐξευρήματι καινῷ*
–́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒   –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒

und das in gleicher Weise formirte Choriambikon p. 57

(*b*) *ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν | δὴ γάμος ὡς ἄραο*
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒

Hephästion bemerkt ausdrücklich, dass die beiden Kola des Metrons katalektisch seien, das ganze Metron also dikatalektisch —, dies kommt damit genau überein, dass der Scholiast sagt, die auf den Antispast oder den Choriambus folgenden *ἰαμβικὰ* (d. i. der Diiambus) seien nicht vollständig (*μὴ τέλεια ὄντα*). Wären die *ἰαμβικὰ* vollständig oder, was dasselbe ist, die einzelnen Dimetra katalektisch, dann lägen folgende Metra vor: das antispastische Priapeion

(*c*) *ἠρίστησα μὲν ἰτρίου | λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς*
–́ ⏓ — ⏑, ⏑ — ⏑ —,   –́ ⏒ — ⏑, ⏑ — ⏒

und das Choriambikon

(*d*) *ἐκ ποταμοῦ 'πανέρχομαι | πάντα φέρουσα λαμπρά*
–́ ⏑ ⏑ —, ⏑ — ⏑ —,   –́ ⏑ ⏑ —, ⏑ — ⏒

welche beide zu den Nicht-Asynarteten gehören, vgl. Heph. p. 34. 31. Dies ist die Theorie Hephästions, die ein unmittelbares Ergebniss der von ihm adoptirten viersilbigen Eintheilung der *μικτὰ* ist. Denn bei der dem wirklichen Rhythmus entsprechenden daktylo-trochäischen Messung hat sowohl *c* wie *d* im Inlaut eine Katalexis

(*c*) –́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́   –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒
(*d*) –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, —   –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒,

jedes von ihnen hat zum ersten Kolon einen katalektischen daktylo-trochäischen Dimeter und gehört daher der Hephästioneischen

Auffassung zuwider gerade in die Klasse der *ἀσυνάρτητα*, während die von ihm unter die *ἀσυνάρτητα* gerechneten Metra *a* und *b* nur dann hierher gehören, wenn sie dem Rhythmus nach brachykatalektische Dimetra enthalten

(a) –́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓ ⋀ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓ ⋀
(b) –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ⋀ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓ ⋀

gleich dem von Hephästion an derselben Stelle p. 56 angeführten dikatalektischen Trochaikon:

–́ ⏑, –́ ⏑, –́ — –́ ⏑ –́ ⏑ –́ —
δεῦρο δηὖτε Μοῖσαι | *χρύσεον λιποῖσαι*,

nicht aber, wenn sie dem Rhythmus nach aus zwei vollständigen Tripodieen bestehen

(a) –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑; –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑
(b) –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑,

denn in dem letzteren Falle sind sie in Wahrheit synartetisch gebildet.

Verbindungen eines gemischten Choriambikons oder Trochaikons gehören nach schol. Heph. 202 nicht in die Klasse der *ὁμοιοειδῆ*, sondern der *ἀντιπαθῆ*. Hephästion selber führt als Beispiel dieser Art und zwar unter der Klasse der Asynarteten ein Anakreonteisches Choriambikon an, das sog. Kratineion p. 55, vgl. p. 59:

(e) *τὸν μυροποιὸν ἠρόμην*, | *Στράττιν εἰ κομήσει.*
— ⏑ ⏑ —, ⏑ — ⏑ —, — ⏑ — ⏑ — ⏓

(f) *Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ*, *χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης*
— ⏑ ⏑ —, ⏑ — ⏑ —, — ⏑ — ⏓, — ⏑ —.

Das erste Kolon ist zwar als die Verbindung eines Choriambus mit einem Diiambus ein *κῶλον ὁμοιοειδές*, aber insofern im zweiten Kolon Trochäen folgen, ist das ganze Metron ein *ἀντιπαθές*. Der auf den Choriamb folgende Diiambus ist vollständig, beide *πόδες* bilden zusammen ein *δίμετρον ἀκατάληκτον*; aber da auf den Diiambus im zweiten Kolon Trochäen folgen, so ist das ganze Metron ein *ἀσυνάρτητον* gleich dem entsprechenden iambisch-trochäischen *καθαρὸν* oder *μονοειδές*:

τὸν μυροποιὸν ἠρόμην | *Στράττιν εἰ κομήσει.*
vgl. *Ἑῷος ἡνίχ' ἱππότας* | *ἐξέλαμψεν ἀστήρ* Heph. p. 54.
Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ, | *χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης.*
vgl. *Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης* | *τὴν πανήγυριν σέβων.*

Hier ist in der That asynartetische Bildung (Synkope) vorhanden (es fehlt in der Mitte eine Thesissilbe).

Die alte Kategorie der *μέτρα ἀσυνάρτητα* bringt das Hephästioneische System also für alle bis jetzt zur Sprache gekommenen Metra zur Anwendung, für die *καθαρά* oder *μονοειδῆ*, für die *ἐπισύνθετα* und für die *μικτά*. Aber nur für die *καθαρὰ* (*μονοειδῆ*) wird der alte rhythmische Begriff der *ἀσυνάρτητα* durchweg richtig zur Anwendung gebracht, die *ἐπισύνθετα* erklärt Hephästion, weil die meisten von ihnen asynartetisch gebildet werden, sammt und sonders für asynartetische Metra, von den *μικτὰ* hält er umgekehrt manche *ὁμοιοειδῆ* nicht für *ἀσυνάρτητα*, welche in Wahrheit *ἀσυνάρτητα* sind, weil die viersilbige Messung den Begriff der Katalexis und Akatalexis vielfach verschoben hat. Der letztere Irrthum ist demjenigen Alexandriner beizumessen, welcher die vierzeitige Messung der *μικτὰ* eingeführt hat, der Irrthum in Beziehung auf die *ἐπισύνθετα* ist vielleicht dem Hephästion oder dem Heliodor persönlich zur Last zu legen.

3. Ausser der Kategorie der asynartetischen finden wir bei Hephästion auch noch die der polyschematistischen Bildung auf die *μέτρα μικτὰ* angewandt. Ein daktylisches Metrum erhält bei stichischer oder antistrophischer Repetition verschiedene Schemata (d. i. Silbenschemata) durch die Contraction, ein anapästisches zugleich durch Contraction und Auflösung, ein iambisches und trochäisches einerseits durch Auflösung, andererseits durch die Annahme eines irrationalen Spondeus anstatt des an gerader Stelle stehenden Iambus und des an ungerader Stelle stehenden Trochäus. Alle diese ein verschiedenes Schema hervorrufenden Freiheiten kommen auch in den *μέτρα μικτὰ* vor, ausserdem aber noch mehrere andere, und deshalb kann ein und dasselbe *κῶλον* oder *μέτρον μικτὸν* den übrigen Metren gegenüber ein *πολυσχημάτιστον* sein, d. h. bei stichischer oder antistrophischer Repetition eine Menge (*πλῆθος*) von metrischen Schemata annehmen oder mit anderen Worten eines vielförmigen Schemas fähig sein. Nicht alle gemischten Verse lassen eine in diesem Sinne vielförmige Gestalt zu, z. B. nicht die Verse der alcäischen oder sapphischen Strophe bei den lesbischen Dichtern. Daher behandelt Hephästion die als *πολυσχημάτιστα* auftretenden *μέτρα μικτὰ* als Anhang zu cap. 16. Er thut dies auch namentlich um deswillen, weil er meint, es läge kein rechter Grund für diese vielförmige Bildungsfreiheit vor, sie beruhe vielmehr auf Willkür der Dichter, p. 57: *Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται, ὅσα*

κατ' ἐπιλογισμὸν μὲν οὐδένα πλῆθος ἐπιδέχεται σχημάτων, κατὰ προαίρεσιν δὲ ἄλλως τῶν χρησαμένων ποιητῶν. Zu betonen aber ist, dass die sämmtlichen von Hephästion als *πολυσχημάτιστα* aufgeführten Verse in die Klasse der *μέτρα μικτὰ* gehören. Im Ganzen besteht die polyschematische Bildungsfreiheit nach Hephästion und seinem Scholiasten in zweierlei, einerseits in der über das bei den Iamben und Trochäen bestehende Gesetz hinausgehenden freien Anwendung des (irrationalen) Spondeus, andererseits in der *συλλαβὴ ὑπερτιθεμένη*, d. i. der Umstellung einer Silbe hinter die vorhergehende oder nachfolgende.

a. Der durch den illegitimen Spondeus bewirkte Polyschematismus. Die Iamben können auch an den *ἄρτιοι χῶραι* eines *μέτρον μικτόν*, die Trochäen auch an den *περιτταὶ χῶραι* mit Spondeen vertauscht werden. Findet diese Vertauschung statt, so ist das *μικτὸν* ein *μέτρον πολυσχημάτιστον*. Dies ist ein „*παρὰ τάξιν*" *παραλαμβανόμενος σπονδεῖος*, ein „ordnungswidriger" Spondeus, der dem Gesetze der iambischen und trochäischen Metra zuwider ist. Der legitime Spondeus kommt immer am Anfange (der iambischen) oder am Ende (der trochäischen Syzygie, *βάσις*) vor, der „ordnungswidrige" erscheint in der Mitte der Syzygie — ⏒ — ⏑ oder ⏑ — ⏒ —. Von *μέτρα μικτὰ* dieser Form heisst es bei Hephästion und seinen Scholiasten, Heph. p. 55, 15: *πολυσχημάτιστον δὲ αὐτὸ πεποιήκασιν οἱ κωμικοί, τοὺς γὰρ σπονδείους τοὺς ἐμπίπτοντας ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς καὶ τοῖς τροχαϊκοῖς παρὰ τάξιν παραλαμβάνουσιν ἐν ταῖς μέσαις συζυγίαις, τῇ τε τροχαϊκῇ καὶ τῇ ἰαμβικῇ.* Schol. Heph. p. 215, 8: *ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς τοίνυν καὶ τροχαϊκαῖς* (sc. *βάσεσι*) *παρὰ τάξιν τιθέντες τοὺς σπονδείους πολυσχημάτιστον αὐτὸ ποιοῦσιν.* 215, 23: *ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ ταῖς τροχαϊκαῖς παρὰ τάξιν ὁ σπονδεῖος ἐποίησε τεθεὶς τὸ πολυσχημάτιστον.* — Schol. Heph. 211, 24: *πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται, ὅταν παρὰ τοὺς ὡρισμένους τόπους τιθῶνται οἱ πόδες, οἷον αἱ ἄρτιοι τοῦ ἰαμβ(ικ)οῦ δέχωνται σπονδεῖον.* Heph. 58, 18: *πολυσχημάτιστον…, μάλιστα δ' ἐν αὐτῷ ἀταξία πολλὴ, ἡ τοὺς σπονδείους ἐπὶ ἀρτίους χώρας ἔχουσα τῶν ἰαμβικῶν συζυγιῶν.* — Heph. 59, 2: *πολυσχημάτιστον…, ἐν ᾧ τὰς τροχαϊκὰς παρὰ τάξιν ποιοῦσι δέχεσθαι τὸς σπονδεῖον.* — Der „*παρὰ τάξιν*" angenommene Spondeus wird in diesen Stellen nicht bloss dem in der Mitte des mit einem Antispast oder Choriamb in ein und demselben Kolon verbundenen Diiambus und des mit einem Ionicus a maiore oder a minore in derselben

Weise verbundenen Ditrochäus vindicirt, z. B. — ⏑ ⏑ —, ⏑ — ⏒ — oder ⏑ — — ⏑, ⏑ — ⏒ ⏑ ⁝ ⏑ — ⏒ —, ⏑ ⏑ — —, sondern auch einem rein trochäischen (nicht gemischten) Kolon, welches mit einem *κῶλον μικτὸν* zu einem Verse zusammengeschlossen ist. z. B. — ⏑ ⏑ —, ⏑ — ⏑ — | — ⏒ — ⏑, — ⏑ —.

b. Der durch Silben-Hyperthesis bewirkte Polyschematismus. Hephästion sagt in dem Capitel von den Polyschematisten p. 58, 3, dass einige Dichter auch das *κῶλον Γλυκώνειον*

a. — ⏑ — ⏑, ⏑ — ⏑ — (*ἀντισπαστικὸν μικτόν*)

in der Weise als *πολυσχηματιστον* gebildet hätten, dass sie dasselbe in

b. — ⏑ — ⏑, — ⏑ ⏑ — (*ἐπιχοριαμβικὸν μικτόν*)

verwandelten. Aus den von Hephaestion angeführten Beispielen geht zwar nicht hervor, dass diese beiden Formen bei stichischer oder antistrophischer Repetition mit einander vertauscht wurden: seine Worte scheinen weiter nichts zu besagen, als dass die beiden verwandten Formen *a* und *b* (*a* mit dem Daktylus an zweiter, *b* mit den Daktylus an dritter Stelle) den gemeinsamen Namen *Γλυκώνειον* führten und dass die Metriker die am frühesten und häufigsten vorkommende Art des Glykoneions (die antispastische *a*) als die normale, die andere (die epichoriambische Form *b*) als die polyschematische angesehen hätten. Aber es lässt sich eine antistrophische Responsion beider Reihen in der That bei den Tragikern nachweisen, z. B.:

Phil. 1124	*πόντος θινὸς ἐφήμενος*	Hel. 1487	*ὦ πταναὶ δολιχαύχενες*
1147	*ἔθνη θηρῶν, οὓς ὅδ' ἔχει*	1504	*ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων.*

Jener Satz Hephästions, dass das antispastische Glykoneion eine polyschematistische Umwandlung in ein *δίμετρον ἐπιχοριαμβικὸν* erfahre, obwohl er an sich nicht völlig klar ist, deutet in Verbindung mit dieser Thatsache entschieden darauf hin, dass es eine Lehre der Metriker war, es werde der schliessende Diiambus des antispastischen Glykoneions bei antistrophischer oder stichischer Repetition mit dem Choriambus vertauscht und dass diese Vertauschung in derselben Weise zu den polyschematistischen Umformungen gehöre, wie die illegitime (*παρὰ τάξιν*) geschehende Vertauschung des Trochäus oder Iambus mit dem Spondeus. Auf einen solchen Satz der Metriker weisen nun auch mit Entschiedenheit die Scholien zu unserer Stelle des Hephästion; sie gewähren uns nämlich den in Hephästions Encheiridion selber nicht vorkommenden Terminus technicus für diese

polyschematistische Erscheinung „*ὑπερτίθεσθαι τὴν συλλαβήν*“, welcher von ihnen mit derselben Consequenz festgehalten ist, wie für den illegitimen Spondeus der Terminus technicus „*παρὰ τάξιν*“. Sie sagen p. 212, 24 von der Reihe — ∪ — ∪, ∪ — ∪ —: *ὑπερτιθεμένου γὰρ τοῦ τῆς μακρᾶς χρόνου ἐν τῇ ἰαμβικῇ* (sc. *βάσει*; libb.: *τῷ ἰαμβικῷ*) *γίνεται χοριαμβικὸν σχῆμα*, d. h. die erste Länge des Diiambus wird über die erste Kürze desselben transponirt und dadurch entsteht aus dem Diiambus der Choriambus. Ibid. 212, 26 *ὁ γὰρ διίαμβος ὑπερθεὶς τὴν ἐν τῇ πρώτῃ* (sc. *βάσει*; libb.: *δευτέρᾳ*) *συλλαβὴν μακρὰν ποιεῖ τὸ χοριαμβικόν*. Ibid. 213, 23 *ὑπερ(τι)θ(εμ)έν(ης)* [libb. *ὕπερθεν*] *τῆς ἐν τῇ ἰαμβικῇ μακρᾶς εἰς τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα**).

§ 49.

Bildungsgesetze und Rhythmus der *μέτρα μικτά*.

1. Primäre Form der Reihen.

Tetrapodieen.

1. Die mit der Arsis beginnende Tetrapodie. Am häufigsten enthält sie nur Einen Daktylus, der gewöhnliche Ausgang ist der katalektische:

a.	— ∪∪ — ∪ — ∪ — ∪	1stes Glykoneion akat.
	— ∪∪ — ∪ — ∪ —	1stes Glykoneion katal.
b.	— ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪	2tes Glykoneion akat.
	— ∪ — ∪∪ — ∪ —	2tes Glykoneion katal.
c.	— ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪	3tes Glykoneion akat.
	— ∪ — ∪ — ∪∪ —	3tes Glykoneion katal.

Von den katalektischen Formen ist wiederum diejenige am häufigsten angewandt, welche den Daktylus an zweiter Stelle hat. Sie führt bei den Metrikern den Namen Glykoneion (Glyconeus). Wir haben oben die Stelle Hephästions besprochen, wo der Name Glykoneion auch auf die katalektische Reihe *c* (mit Daktylus an dritter Stelle) ausgedehnt ist. Wir dürfen uns nach

*) Man ist seit G. Hermann gewohnt, in den „polyschematistischen“ Metren wie sonst so vielfach in der Tradition der Metriker eine nichtssagende Nomenclatur zu sehen, und hat sie deshalb fast gänzlich unbeachtet gelassen. Und doch ist diese Kategorie ebenso wie die der Dikatalexis, Brachykatalexis u. s. w. wieder hervorzuziehen und weiter zu verfolgen. Hätte dies Hermann gethan, so wäre er seiner mit dem Terminus *βάσις* vorgenommenen Begriffsänderung, die sich nun in der modernen Metrik eingebürgert hat, überhoben gewesen.

diesem Vorgange erlauben, denselben für alle drei katalektischen Reihen zu gebrauchen: erstes Glykoneion, zweites Glykoneion, drittes Glykoneion, je nachdem sich der Daktylus an erster, zweiter, dritter Stelle befindet. Für die entsprechenden vollständigen (mit der Thesissilbe auslautenden) müssen wir uns der Nomenclatur erstes, zweites, drittes **akatalektisches** Glykoneion bedienen (nicht hyperkatalektisch, denn die Reihe ist ja in der That keine hyperkatalektische, sondern akatalektische Tetrapodie).

Enthält die Tetrapodie zwei Daktylen, so hat sie eine der beiden Formen:

d. — ◡◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ daktyl.-logaöd. Tetrap. akat.
— ◡◡ — ◡◡ — ◡ — daktyl.-logaöd. Tetrap. katal.
e. — ◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡ daktyl.-äol. Tetrap. akat.
— ◡ — ◡◡ — ◡◡ — daktyl.-äol. Tetrap. katal.

Die Reihe *d* ist als **daktylisch-logaödische**, die Reihe *e* als **daktylisch-äolische** Tetrapodie zu bezeichnen. Die erstere hat die beiden Daktylen am Anfange, die letztere in der Mitte. — Die Verbindung

— ◡◡ — ◡ — ◡◡ — ◡,

in welcher zwei Daktylen durch einen Trochäus getrennt sind, ist sehr selten und unsicher; wo sie vorkommt, wie Nem. 2, 5, scheint sie nicht eine einheitliche tetrapodische Reihe, sondern zwei selbständige dipodische Reihen zu bilden. — Eine gemischte Tetrapodie mit drei Daktylen kann nur die Form haben

— ◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡,

d. i. eine daktylisch-äolische Tetrapodie mit daktylischem Auslaut (eine bei den lesbischen Dichtern nicht seltene Nebenform von *e*). Die umgekehrte Verbindung (drei Daktylen mit einem schliessenden Trochäus)

— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡

bildet so wenig eine daktylisch-trochäische Mischung wie der auf den Trochäus auslautende epische Vers.

2. Die **anakrusische Tetrapodie** beginnt gewöhnlich mit einer einsilbigen Thesis, selten mit einer Doppelkürze. In beiden Fällen sind die in ihr enthaltenen Taktformen Anapäste und Iamben und ist sie als anapästisch-iambisches *μικτὸν* zu bezeichnen. Natürlich darf man sich gestatten, sie der Theorie nach als eine durch vorausgesetzten schwachen Takttheil erweiterte

daktylisch-trochäische Reihe aufzufassen. Die katalektische daktylisch-trochäische Tetrapodie wird durch Anakrusis zur akatalektischen anapästisch-iambischen:

(*a*. ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ —?) anakrusisches 1stes Glykoneion.
b. ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — anakrusisches 2tes Glykoneion.
c. ∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — anakrusisches 3tes Glykoneion.

Diese Reihen sind passend als anakrusisches erstes, zweites, drittes Glykoneion (Glyconeus) zu bezeichnen, das erste von ihnen (*a*) scheint aber nicht vorzukommen. Die oben mit *d* bezeichnete katalektische Reihe wird durch Anakrusis zur akatalektischen anapästisch-logaödischen Tetrapodie

d. ∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪ — anapästisch-logaödische Tetrapodie;

eine analoge von *e* ausgehende Bildung ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪∪ — scheint nicht vorzukommen.

Sind die akatalektischen daktylisch-trochäischen Tetrapodieen durch Anakrusis erweitert, so ergeben sich die gar nicht selten vorkommenden hyperkatalektischen anapästisch-iambischen Tetrapodieen:

a. ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ — ∪ anakrus. 1stes Glykon. hyperkatal.
b. ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ anakrus. 2tes Glykon. hyperkatal.
c. ∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ anakrus. 3tes Glykon. hyperkatal.
d. ∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ logaöd.-anap. Tetrap. hyperkatal.

Man kann diese Reihen auch als katalektische anapästisch-iambische Pentapodieen bezeichnen, denn dem Rhythmus nach können sie auch diese Bedeutung haben, doch ist es im Einzelnen schwer zu sagen, in welchem Falle sie hyperkatalektische Tetrapodieen, in welchem katalektische Pentapodieen sind.

Mit anakrusischer Doppelkürze erweitert kommen folgende Bildungen vor:

a. ∪∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ — ∪ Isth. 6 (7), 1 u. ep. 4.
c. ∪∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — Isth. 7 (8), 2.
d. ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪ — Py. 2, 4.

Hierher ist auch die hyperkatalektische protanapästische Tetrapodie zu rechnen, welche bloss im Anlaute, aber nicht im Inlaute einen Anapäst hat:

∪∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ Ol. 4, 8; Ol. 9 ep. 2.

Tripodieen.

1. Die mit der Arsis beginnende Tripodie kommt nur in zwei Formen vor, mit einem Daktylus an erster oder an zweiter Stelle:

a. — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ 1stes Pherekrateion akat.
— ⏑⏑ — ⏑ — 1stes Pherekrateion katal.
b. — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ 2tes Pherekrateion akat.
— ⏑ — ⏑⏑ — 2tes Pherekrateion katal.

Die Reihe *b* wird bei akatalektischem Ausgange Pherekrateion (Pherecrateus) genannt. Dieser Name lässt sich in analoger Weise wie oben der Name Glykoneion auch auf die akatalektische Reihe *a* und ebenso auf die beiden katalektischen Formen bequem übertragen: akatalektisches und katalektisches erstes und zweites Pherekrateion, je nach der Stelle des Daktylus.

2. Die anakrusische Tripodie. Wird das katalektische Pherekrateion durch Auftakt erweitert, so ist die sich hierdurch ergebende anakrusische Tripodie eine akatalektische:

a. ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — gemischtes 1stes Prosodiakon
⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — Ol. 9, 1.
b. ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — gemischtes 2tes Prosodiakon.
⏑⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — Ol. 1 ep. 5. Ol. 4, 1.

Da die im Inlaute ungemischte Reihe dieser Art ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — den Namen Prosodiakon führt, so dürfen wir für die gemischten Formen *a* und *b* die Namen erstes und zweites *προσοδιακὸν μικτὸν* in Anspruch nehmen.

Tritt ein Auftakt vor das akatalektische Pherekrateion, so ist die hierdurch entstehende anakrusische Tripodie eine hyperkatalektische:

a. ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ 1stes gemischtes Paroimiakon
⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ Nem. 3, 8.
b. ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ 2tes gemischtes Paroimiakon

Die ungemischte Reihe dieser Art ⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ heisst Paroimiakon. Wir dürfen daher für *a* den Namen erstes *παροιμιακὸν μικτόν*, für *b* den Namen zweites *παροιμιακὸν μικτὸν* gebrauchen.

Wie das ungemischte Paroimiakon dem wirklichen Rhythmus nach fast durchweg keine hyperkatalektische, sondern eine katalektische Tetrapodie ist, so müssen wir dies letztere Megethos auch für das gemischte Paroimiakon als das gewöhnliche voraussetzen:

⏑ ⏊́ ⏑⏑ ⏊́ ⏑ ⏊́ ⏑́
⏑ ⏊́ ⏑ ⏊́ ⏑⏑ ⏊́ ⏑́

Dipodieen.

1. Die mit der Arsis beginnende Dipodie kann nur die Form des sog. Adonion (Adonius) oder des Choriambs haben:

a. –́ ⏑⏑ –́ ⏑
b. –́ ⏑⏑ –́,

aber jede dieser Reihen kann nur als diplasisch-daktylische, nicht als gemischte daktylisch-trochäische Reihe angesehen werden.

2. Die anakrusische Dipodie gestattet zunächst zwei Formen, welche als diplasische Anapästika bezeichnet werden müssen (die erste als katalektisches Prosodiakon):

a. ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ Ol. 13, 1
b. ⏑ –́ ⏑⏑ –́

und zwei protanapästische Dipodieen (dies sind die einzigen wirklich gemischten Dipodieen, welche vorkommen können):

a. ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
b. ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 13, 5.

Die hyperkatalektischen ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ und ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑) können rhythmisch das Megethos einer brachykatalektischen Tripodie haben.

Pentapodieen und Hexapodieen.

Da die gemischten Reihen den iambischen und trochäischen, den diplasisch-daktylischen und diplasisch-anapästischen im Rhythmus gleich stehen, so lässt sich ihr Megethos bis zur Pentapodie und Hexapodie ausdehnen.

Die nur Einen Daktylus enthaltende Pentapodie kann diesen an einer jeden der vier ersten Silben haben:

⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Isth. 6, 2.
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Phalaikeion hendekasyllabon
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Sapphikon hendekasyllabon
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Alkaikon hendekasyllabon
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Alkaikon dodekasyllabon
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ Py. 11, 3
– –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Ol. 9 ep. 8;

mit mehreren Daktylen:

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Praxilleion
⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ } Archebuleion.
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ }

Von diesen können die hyperkatalektischen (das Alkaikon dodekasyllabon und das Archebuleion) natürlich auch das rhythmische Megethos einer Hexapodie haben, es kann dies auch bei den akatalektischen und den katalektischen der Fall sein (sie sind dann brachykatalektische Hexapodieen). Die Schwierigkeit, den wirklichen rhythmischen Umfang zu bestimmen, wird noch

dadurch vergrössert, dass die mit zwei Trochäen oder drei Iamben anlautenden auch eine Vereinigung von einer Dipodie und Tripodie (bez. Tetrapodie) sein können. Hierüber kann nur die Eurhythmie entscheiden, die in den logaödischen Strophen meist bei Weitem einfacher ist als in daktylo-epitritischen.

Gering ist die Zahl der Reihen, welche sich durch die Zahl der *πόδες* als gemischte Hexapodieen darstellen, z. B. ausser den oben angeführten hyperkatalektischen Pentapodieen:

— ⏒́ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́ ⏑⏑ ⏒́ ⏑⏑ ⏒́
— ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — Isth. 7 (8), 8
— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — Isth. 6 (7), 1
— — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏖́ ⏑ — —,

aber auch hier ist man nicht sicher, ob nicht Verbindungen von einer Dipodie und einer Tetrapodie oder von drei Dipodieen oder von zwei Tripodieen vorliegen. Im Allgemeinen haben die Alten für gemischte Hexapodieen (Trimeter) keine besondere Vorliebe und es lässt sich leicht bemerken, dass Pindar wie die Tragiker in ihren gemischten daktylo-trochäischen Strophen zum Ausdrucke einer hexapodischen Reihe sich gern einer ungemischten Bildung bedienten.

So ist denn in der Pentapodie und Hexapodie der Reichthum der gemischten Formen weniger entwickelt als in der Tetrapodie, denn einerseits sind diese Reihen überhaupt seltener als die Tetrapodie und Tripodie gebraucht, andererseits zeigt sich, dass die griechischen Dichter keineswegs die hier durch die verschiedene Zahl und Stellung der Daktylen u. s. w. gegebenen Möglichkeiten der metrischen Formbildung erschöpft haben. Ueberhaupt beweist die metrische Kunst der Griechen im Gebrauche des gemischten Metrums grosse Mässigung; es sind immer nur wenige Reihen, die in den einzelnen Stilarten desselben vorwaltend gebraucht werden — bei Pindar etwa nur fünf —, während die übrigen Formen nur secundär, fast nur ausnahmsweise vorkommen.

2. Inlautende Katalexis, asynartetische Bildung (Synkope).

Von allen bisher behandelten Metren waren es die trochäischen Strophen der Tragödie, in welcher die *κατάληξις εἰς συλλαβὴν* am häufigsten vorkam. Fast nicht minder häufig ist sie in den gemischten Metren. Nur ausnahmsweise wird die nur Einen Daktylus enthaltende gemischte Tetra-

podie akatalektisch gebraucht; die akatalektischen Tripodieen sind in den meisten Fällen nach dem rhythmischen Megethos brachykatalektische Tetrapodieen. Daher kommt fast in jedem dikolischen Metrum, in welchem sich eine gemischte Tetrapodie mit einer zweiten Reihe vereinigt, neben der auslautenden auch eine inlautende Katalexis vor. Ein so entstandenes Tetrametron ist mithin ein *δικατάληκτον* und gehört als solches in die Klasse der Asynarteten:

— ∪ — ∪∪ — ∪ —   — ∪ — ∪∪ — —
— ∪∪ — ∪ — ∪ —   — ∪∪ — ∪ — —

Es darf uns nicht befremden, dass die Metriker bei ihrer gegen den Rhythmus verstossenden viersilbigen Messung die katalektischen Tetrapodieen mit Einem Daktylus als akatalektische auffassen und solche Verse wie die vorstehenden nur dann zu den Asynarteten zählen, wenn auf die anlautende gemischte Reihe eine alloiometrische Reihe, z. B. eine trochäische folgt:

— ∪∪ — ∪ — ∪ —   — ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪∪ —   — ∪ — ∪ — ∪ —

Sonst erkennen die Metriker asynartetische Bildungen nur in solchen dikolischen Versen, deren erste Reihe nicht die Zahl von acht Silben enthält, z. B.:

∪ ⏗ ∪ ⏗ ∪∪ ⏗ —   ∪ ⏗ ∪ ⏗ ∪∪ ⏗
⏗ ∪∪ ⏗ ∪ ⏗ —   ⏗ ∪∪ ⏗ ∪ ⏗ —

Wo mehr als zwei *κῶλα* in sprachlicher *συνάφεια* verbunden sind, wird das Metron zum Hypermetron (System). Die trochäischen, iambischen, anapästischen, daktylischen Hypermetra *ἐξ ὁμοίων*, zu welch grosser Reihenzahl sie auch ausgedehnt werden mögen, haben nur im letzten *κῶλον* eine Katalexis, alle inlautenden Reihen sind akatalektisch. Werden dagegen gemischte Tetrapodieen zu tri-, tetra-, pentakolischen und längeren Hypermetra ausgedehnt, so können diese auch asynartetisch sein, d. h. die inlautenden Reihen ebenso wie die anlautende Reihe des gemischten Tetrametrons katalektisch ausgehen. Diese hypermetrische (systematische) Bildung ist in der Strophencomposition, namentlich in Strophen von einfacher, gleichmässiger Form sehr häufig.

Selten dagegen zeigt sich die Katalexis (Synkope) innerhalb der einzelnen gemischten Reihe. Die einzelne

Reihe für sich betrachtet ist also gewöhnlich synartetisch. Asynartetische Bildung der Reihe kommt noch am leichtesten in dem mit der Arsis oder Anakrusis anlautenden ersten Glykoneion vor:

— ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —
asynart. — ⏑⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — — ⏑ —

aber selbst bei Pindar sind diese asynartetischen Formen nicht sehr häufig.

Als eine asynartetische Bildung von besonderer Eigenthümlichkeit sind die Tetrametra zu nennen, welche bloss in ihrer schliessenden Reihe, bisweilen auch in ihrer anlautenden Reihe gemischt sind, während die übrigen Elemente aus katalektisch-daktylischen Dipodieen bestehen:

a. —́ ⏑⏑ —́ —́ ⏑⏑ —́ —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ —
—́ ⏑⏑ —́ —́ ⏑⏑ —́ —́ ⏑⏑ —́ —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ ⏑
b. —́ ⏓ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ —́ —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́.

Die Alten messen die Bildungen wie *b* als *ἀναπαιστικά*, die Bildungen *a* als *χοριαμβικά*. Die Neueren nennen auch die Bildungen *b* choriambisch. Wenn man den Namen choriambisch als Bezeichnung eines Metrums beibehalten will, so sind es eben die vorliegenden Metra, für welche derselbe nicht unpassend ist; man muss dann aber wohl festhalten, dass nicht der schliessende Ausgang ein *χοριαμβικὸν* ist, sondern bloss die ihm vorausgehenden katalektisch-daktylischen Dipodieen. In *b* ist nur Ein Choriambus, nicht zwei, denn die auslautenden vier Silben —́ ⏓ — ⏑⏑ — bilden ebenso wenig einen Choriambus wie die entsprechenden Silben des elegischen Hemistichiums — ⏑⏑ | — ⏑⏑ —. Dem Metrum

—́ ⏓ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ —

gebührt in keiner Weise die Bezeichnung choriambisch, denn es kommt in ihm kein Choriambus vor.

3. Auflösung und Zusammenziehung.

Die lesbischen Dichter, in deren Poesie die gemischten Metra bereits zu einem beliebten und häufigen Maasse geworden sind, kennen weder Zusammenziehung noch Auflösung; nicht bloss die Daktylen und Anapäste, sondern auch die Iamben und Trochäen bewahren sie durchweg in ihrer Primärform. Auch für die den gemischten Reihen und Versen in der Strophe hinzutretenden iambischen und trochäischen Reihen wird keine Auflösung zugelassen.

Anakreon ist der erste, welcher in einem gemischten Metrum auflöst und den Daktylus zum Proceleusmaticus macht, aber sichtlich will er hierdurch einen besonderen Effect erreichen, weshalb man die Auflösung keineswegs als allgemeines Gesetz der Anakreonteischen *μικτὰ* hinstellen kann, fr. 24:

◡́◡ ◡ ◡ —́   —́ ◡ ◡ —́   —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́. —́

Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφαις
διὰ τὸν Ἔρωτ᾽· οὐ γὰρ ἐμοὶ παῖς ἐθέλει συνηβᾶν.

Erst Simonides, Korinna und Pindar führen für die in den gemischten Reihen vorkommenden Trochäen und Iamben, noch mehr aber für die Trochäen und Iamben der mit ihnen verbundenen rein trochäischen und rein iambischen Reihen Freiheit der Auflösung ein. Die meisten der den *κῶλα μικτὰ* zugesellten trochäischen und iambischen *καθαρὰ* enthalten je eine oder zwei Auflösungen, am häufigsten ist (namentlich im *κῶλον μικτὸν* selber) der anlautende Trochäus der Reihe aufgelöst. Simonides scheint bei Weitem nicht diese Vorliebe Pindars für die Auflösung gehabt zu haben. Die Dramatiker sind selbst noch masshaltiger als Pindar, bei Aristophanes ist sie so gut wie ganz ausgeschlossen, so dass dieser etwa wieder auf dem Standpunkte Anakreons steht.

Den Daktylus der *μικτὰ* aufzulösen hat selbst Pindar möglichst vermieden: nur etwa drei sichere Beispiele eines für den Daktylus stehenden Proceleusmaticus lassen sich bei ihm nachweisen. Ebenso selten und keineswegs überall gesichert ist die Contraction des Daktylus zum Spondeus, aber sie gänzlich in Abrede zu stellen ist nicht möglich. S. unten.

4. Irrationale Spondeen.

In den iambischen und trochäischen *μέτρα καθαρὰ* kann die Thesis eines an ungerader Stelle befindlichen Iambus und eines an gerader Stelle befindlichen Trochäus statt der Kürze durch die Länge ausgedrückt, auch die schliessende Thesis jeder Reihe *ἀδιάφορος* sein, aber niemals die vorletzte und vorvorletzte Silbe der Reihe.

Da die gemischten Reihen den rein iambischen und trochäischen im Rhythmus gleich stehen, so können die in ihnen vorkommenden Iamben und Trochäen an derselben Stelle eine lange Thesis haben oder, was dasselbe ist, mit dem Spondeus ver-

tauscht werden, an welchen die rein-iambische oder trochäische Reihe ihn zulassen würde. Also nach Analogie von

⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑ — ⏓ und
— ⏑ — ⏓ — ⏑ — ⏓
auch — ⏑⏑ — ⏓ — ⏑ — *χαλκοκρότων ἵππων κτύπος* Equit. 552.
— ⏑ — ⏓ — ⏑⏑ — *προστρόπαιον τῆς πόλεως* Eupol. Demoi 20.
— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏓ *Κωραλίω ποτάμω παρ' ὄχθαις* Alc.
⏓ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓ *πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἀ σελάννα* Sapph.
⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ — *ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Δίος* Alc.
— ⏑ — ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏓ *χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, σὲ γάρ μοι* Alc.

Lang kann also sein 1) die einsilbige Thesis vor der ersten und nach der letzten Arsis der gemischten Reihe (d. h. die einsilbige Anakrusis und die einsilbig auslautende Thesis). Die Länge statt der Kürze ist hier gerade so häufig wie in reinen iambischen und trochäischen Reihen.

2) die einsilbige Thesis nach der zweiten Arsis der Reihe: dann erscheint statt des an zweiter Stelle stehenden Trochäus oder des an dritter Stelle stehenden Iambus ein Spondeus. Hierbei ist indess zu bemerken, dass die einsilbige Thesis nach der zweiten Arsis gewöhnlich nur dann die Verlängerung zulässt, wenn auch die ihr vorausgehende Thesis eine einsilbige ist wie in — ⏑ — ⏓ — ⏑⏑ — und ⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ —, sehr selten aber nur dann, wenn die ihr vorausgehende Thesis eine zweisilbige ist wie in — ⏑⏑ — ⏓ — ⏑ —.

Dagegen verstossen die gemischten Reihen:

a. —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —
b. ⏑ —́ ⏓ —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —
c. ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏓ —
d. —́ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏓ — ⏑

in Beziehung auf ihre lange Thesis gegen das Gesetz der iambischen und trochäischen Reihen, denn der Spondeus in *a* steht anstatt eines an ungerader Stelle befindlichen Trochäus, der Spondeus in *b* steht anstatt eines an gerader Stelle befindlichen Iambus, die *ἀδιάφορος* in *c* ist die vorletzte, die *ἀδιάφορος* in *d* ist die drittletzte Silbe der Reihe.

Nun ist aber gerade der gegen das Gesetz der iambischen und trochäischen Reihen verstossende Spondeus (der *σπονδεῖος παρὰ τάξιν λαμβανόμενος*) in den gemischten Reihen eine nicht seltene Erscheinung. Häufig nämlich ist er im Eingange der gemischten Reihe wie in den vorstehenden Reihen *a* und *b*, selten dagegen im Ausgange der Reihe wie in *c* und *d*.

Dieser *σπονδεῖος παρὰ τάξιν προσλαμβανόμενος* kann von den gemischten Reihen auch auf eine mit ihnen verbundene rein iambische oder trochäische übertragen werden, sei es, dass dieselbe sich mit der gemischten zu einem Verse vereinigt, sei es, dass sie als selbstständiger Vers in einer gemischten Strophe vorkommt:

a. –́ ⏓ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
b. ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
c. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓ –́
d. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑

I. Der illegitime Spondeus im Ausgange der gemischten und der mit ihnen verbundenen trochäischen und iambischen Reihen lässt sich mit Sicherheit erst bei den späteren Dramatikern (noch nicht bei Aeschylus) nachweisen. Hephästion führt nur ein einziges Beispiel dieser Art auf aus Eupolis' Astrateutoi p. 55, nämlich das erste Glykoneion:

–́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏓ –́

ἄνδρες ἑταῖροι δεῦρ' ἤδη ... im stichischen Wechsel mit *εἰ δυνατὸν καὶ μή τι μεῖ|ζον* ... Diese Lesart *δεῦρ' ἤδη* stand wenigstens in dem Texte des Eupolis, welchen Hephästion zur Hand hatte („*πολυσχημάτιστον δὲ αὐτὸ πεποιήκασιν οἱ κωμικοί, τοὺς γὰρ, σπονδείους τοὺς ἐμπίπτοντας ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς ... παρὰ τάξιν παραλαμβάνουσιν ἐν ταῖς μέσαις συζυγίαις*"). Hermann corrigirt *δεῦρο δή*. Ganz analog ist der Spondeus im Ausgange des zweiten Glykoneions:

–́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏓ —

Philoct. 1128 *ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλον* und 1151 *τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν* (man braucht nicht *ἀκμάν* zu corrigiren). Eur. Electr. 122 und 137. Hippol. 741 und 751. Ion 466 und 486; vgl. Hiket. 994 u. 1016. Ferner in dem katalektischen Sapphikon:

— ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏓ —

Bacch. 867 *ἐμπαίζουσα λείμακος ἡδοναῖς* und 887 *αὔξοντας σὺν μαινομένᾳ δόξᾳ*. — In dem katalektischen Phalaikeion:

— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ –

Philoct. 208 *βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ | τρισάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ* und 217 *ἢ ναὸς ἄξενον αὐγά|ζων ὅρμον· προβοᾷ τι γὰρ δεινόν*. — Eine analog mit spondeischem Ausgange gebildete iambische Reihe ist:

⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏓ –

Trach. 846 *ἦ που ὀλοὰ στένει* und 857 *ἃ τότε θοὰν νύμφαν*. analog dem katalektischen Pherekrateion:

–́ ⏑⏑ –́ ⏒ –́

Philoct. 176 *ὦ παλάμαι θνητῶν* und 188 *ἁ δ' ἀθυρόστομος*. — Man hat zwar in allen diesen Fällen die Länge wegzucorrigiren gesucht, aber ein Grund dazu ist nicht vorhanden. Noch viel zahlreicher sind die Fälle, wo sowohl in der Strophe wie in der Antistrophe der in Rede stehende Ausgang –́ — –́ statt –́ ⏑ –́ vorkommt, s. unten.

II. Der illegitime Spondeus im Eingange der gemischten und der mit ihnen verbundenen trochäischen und iambischen Reihen. Er vertritt hier den an erster Stelle stehenden Trochäus oder den an zweiter Stelle stehenden Iambus; in beiden Fällen ist es die auf die erste Arsis der Reihe folgende einsilbige Thesis, welche die Verlängerung erleidet. Bei Alcäus und Sappho tritt diese Verlängerung nur dann ein, wenn die nächstfolgende Thesis der Reihe eine zweisilbige ist, also in daktylisch-äolischen Reihen:

— ⏒ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ . .

φαύην δ' οὐ δοκίμοιμ' ὀράνω δύσι πάχεσιν Sapph. im stichischen Wechsel mit *ἠράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι πότα*, und in zweiten Glykoneen und Pherekrateen:

–́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑

πλέκταις ἀμπ' ἀπάλᾳ δέρᾳ Sapph., *ἐλθόντ' ἐξ ὀράνω* Sapph. Dagegen haben die lesbischen Dichter niemals die auf die erste Arsis folgende einsilbige Thesis verlängert, wenn die zunächst darauf folgende Thesis der Reihe eine einsilbige ist, also haben sie niemals ein Sapphikon oder Alkaikon hendekasyllabon in folgender Form:

–́ ⏒ –́. ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́,

sondern haben hier nach der ersten Arsis stets eine Kürze.

Der weitere Fortschritt der Metrik bei den chorischen Lyrikern und Dramatikern lässt die Verlängerung der auf die erste Arsis folgenden einsilbigen Thesis in allen Arten der gemischten Reihen zu, es mag der nächste Fuss der Reihe eine einsilbige oder eine zweisilbige Thesis haben, und wendet dieselbe Freiheit auch in den mit gemischten Reihen verbundenen rein trochäischen und

iambischen an. Fassen wir diese Freiheit der Verlängerung mit der oben besprochenen Art der Verlängerung, welche der Norm der reinen Iamben und Trochäen folgt, zusammen, so ergibt sich, dass von Pindar und Simonides an eine jede der ersten und zweiten Arsis der Reihe vorausgehende und nachfolgende einsilbige Thesis die Verlängerung zulässt:

⏓ ⏊ ⏓ ⏊ . . . .
⏓ ⏊ ⏓ ⏊ ⏓ ⏊ . . . . . .,

daher kann Pindar und die Tragödie dem Gebrauche des Alcäus und der Sappho zuwider die zweite Thesis des Alkaikon hendekasyllabon und die erste Thesis des Sapphikon hendekasyllabon verlängern:

⏓ ⏊ — ⏊ ⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ′
ἓν ἀνδρῶν, ἓν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς Nem. 6, 1
λέκτρων ἆται κοιμήματά τ' αὐτογέν | Antig. 862.
⏊ — ⏊ ⏓ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑
προὔχει καὶ γνώμα, παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον Philoct. 138.

In Py. 8 ep. 6

⏓ ⏊ ⏓ ⏊ ⏓ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑

hat Pindar bei der antistrophischen Responsion die anlautende Thesis jedesmal verlängert, zweimal die zweite und dritte Thesis zugleich kurz gebraucht:

v. 100 Πηλεῖ τε κἀγαθῷ Τελαμῶνι σὺν τ' Ἀχιλλεῖ = v. 60,

dreimal zugleich alle drei ersten Thesen verlängert:

v. 40 υἱοὺς Θήβας αἰνίξατο παρμένοντας αἰχμᾷ = v. 20.
v. 80 νίκαις τρισσαῖς, ὦ 'ριστόμενες, δάμασσας ἔργῳ,

Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Verlängerung der nach der zweiten Arsis stehenden einsilbigen Thesis dann am häufigsten ist, wenn auch zugleich die auf die erste Arsis folgende einsilbige Thesis verlängert ist.

Beispiele für die analoge Verlängerung in den mit den gemischten Reihen verbundenen trochäischen und iambischen gewähren bei den Komikern die μέτρα Κρατίνεια und Εὐπολίδεια:

— ⏑⏑ — ⏓ — ⏑ — — ⏓ — ⏓ — ⏑ —
— ⏓ — ⏓ — ⏑⏑ — — ⏓ — ⏓ — ⏑ —

ἄνδρες ἑταῖροι δεῦρ' ἤδη | τὴν γνώμην προσίσχετε,
εἰ δυνατὸν, καὶ μή τι μεῖ|ζον πράττουσα τυγχάνει. Hephäst. 55.
ἡττηθεὶς οὐκ ἄξιος ὤν· | ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι.
ξυνόντες γνώμας ἑτέρων | μετεβάλλοντο τοὺς τρόπους Vesp. 1460.

Bei Simonides fr. 1:

⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏑

ἐβόμβησεν θαλάσσας, antistrophisch respondirend mit *ἀποτρέπουσα κῆρας*.

Pindar wendet die in der zweiten Hälfte des Kratineion erscheinende Bildung in Py. 8, 6 an, z. B. v. 13:

⏒ —́ ⏑ — ⏑⏑ —́   —́ ⏒ —́ ⏑ —́ ⏑ —́

παρ' αἶσαν ἐξερεθί|ζων. κέρδος δὲ φίλτατον, vorausgesetzt, dass die bisherige (Böckhsche) Reihenabtheilung hier die richtige ist. Unsicher gehören hierher auch die Verse (s. S. 613):

⏑ —́ — —́ ⏑ —́ | — —́ ⏑⏑ — ⏑ — Py. 7 ep. 2

und

— —́ — —́ — —́ ⏑ —́ | ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́ Ol. 4, 4,

der letztere ist gebildet wie

— —́ ⏒ —́ ⏒ —́ ⏑⏑ —́ Py. 8 ep. 6.

Dem oben angeführten Simonideischen Iambikon entspricht genau das Euripideische:

⏑ —́ ⏒ —́ ⏑ —́

Hecub. 449 *κτηθεῖσ' ἀφίξομαι* und 460 *πτόρθους Λατοῖ φίλα*. Derselbe *παρὰ τάξιν* gebrauchte Spondeus iambischer Reihen findet auch in einigen gemischten Strophen der Tragödie statt, wo die Responsion keine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* darbietet, wie Trachin. 846.

G. Hermann glaubt, diese einen illegitimen Spondeus enthaltenden iambischen und trochäischen Reihen führten bei den Metrikern den Namen *ἰσχιορρωγικά*. Dieser Name wird aber bloss für den Choliambus gebraucht (tract. Harlej. Studemund Index lect. Vratisl. 1887, p. 16, 7. Tzetz. de metr. Anecd. Oxon. Cram. 3 p. 310). Die in Rede stehenden trochäischen und iambischen Reihen gehören nach der Nomenclatur der Metriker gleich den analog gebildeten gemischten Reihen, unter denen sie vorkommen, zu denjenigen *πολυσχημάτιστα*, welche einen Spondeus *παρὰ τάξιν* haben.

Dass alle Spondeen, von denen hier die Rede war, dem Rhythmus nach genau dieselben sind wie die in den reinen Iambika und Trochaika vorkommenden, also nach Aristoxenus' Messung eine rationale 2-zeitige Arsis und eine irrationale $1\frac{1}{2}$-zeitige Thesis haben, wird aus der im Zusammenhange zu besprechenden Parthie der Aristideischen Rhythmik, in welcher die gemischten Reihen behandelt werden, als gesicherte Thatsache sich ergeben.

5. Die Hyperthesis.

Die Hyperthesis als die zweite Art der polyschematistischen Bildungsfreiheit ist ein von den metrischen Quellen überlieferter Begriff, welcher nicht unbeachtet bleiben darf, wenn wir uns auch nicht die Terminologie von dem historischen Standpunkt aneignen können. Es sind zwei Arten der Hyperthesis zu unterscheiden, 1) die bei stichischer oder antistrophischer Repetition vorkommende Umstellung zweier benachbarter Silben, der Länge und der Kürze, 2) die bei stichischer oder antistrophischer Repetition vorkommende Umstellung zweier Takte, des Daktylus und des Trochäus Die fragmentarischen Nachrichten der Alten reden nur von diesem zweiten Falle, den wir deshalb zuerst zu erörtern haben.

I. Die Hyperthesis des Daktylus und Trochäus. Am häufigsten wechselt ein zweites und drittes Glykoneion:

— ᴗ — ᴗᴗ — ᴗ —
— ᴗ — ᴗ — ᴗᴗ —

d. h. der strophische Vers hat den Daktylus an zweiter, der antistrophische an dritter Stelle oder umgekehrt. Da die Metriker diese Reihen nach viersilbigen *πόδες* abtheilen, so nehmen sie auch in diesem Falle eine Hyperthesis der Silben an: der auslautende Diiamb in — ᴗ — ᴗ, ᴗ — ᴗ — hat bei der antistrophischen Responsion die Stellung seiner beiden ersten Silben vertauscht, der erste Iambus ist zum Trochäus geworden ᴗ — ᴗ — zu — ᴗᴗ —. Die Beispiele aus den Tragikern (denn nur bei diesen kommt die in Rede stehende Hyperthesis vor) sind:

Philoct. 1123: *πόντου θινὸς ἐφήμενος* und 1147 *ἔθνη θηρῶν, οὓς ὅδ' ἔχει.* | Helen. 1487 *ὦ πταναὶ δολιχαύχενες* und 1504 *ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων.* 1460 und 1474 (?). | Eurip. Electr. 148 *χέρα τε κρᾶτ' ἐπὶ κούριμον* und 165 *Αἰγίσθου λώβαν θεμένα.* | 146 *διέπομαι κατὰ μὲν φίλαν* und 163 *δέξατ' οὐδ' ἐπὶ στεφάνοις.* Mehrere andere Beispiele Electr. 167—189. Iphig. Taur. 421 *πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας* (wo die Umstellung *πέτρας τ. συνδρομ.* unnöthig ist) und 439 *εἴθ' εὐχαῖσιν δεσποσύνοις.* | 1097 *ποθοῦσ' Ἄρτεμιν λοχίαν* und 1114 *θεᾶς ἀμφίπολον κόραν.* Phoeniss. 208 *Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλάτᾳ πλεύσασα περιρρύτων* und 220 *ἶσα δ' ἀγάλμασι χρυσοτεύκτοις Φοίβῳ λάτρις γενόμαν.* | 210 *ὑπὲρ ἀκαρπίστων πεδίων* und 222 *ἔτι δὲ Κασταλίας ὕδωρ.*

Ein zweites und drittes Glykoneion mit Anakrusis wechselt Helen. 1481.

Der Wechsel eines ersten und zweiten Glykoneions kommt bei Anakreon und Aristophanes vor:

— ◡◡ — ◡ — ◡ —
— ◡ — ◡◡ — ◡ —

Vesp. 531 *μὴ κατὰ τὸν νεανίαν* und 636 *ὡς δὲ πάντ' ἐπελήλυθεν.* Anakr. 21, 1 ... *ξαν|θῇ δέ γ' Εὐρυπύλῃ μέλει*, 6 *ἀσπίδος, ἀρτοπώλισιν.* Sowohl in dem Aristophaneischen wie in dem Anakreonteischen Canticum kommen auch noch andere hyperthetische Freiheiten vor; der Versuch, eine genaue Responsion herzustellen (*ὡς δ' ἐπὶ πάντ' ἐλήλυθεν*), ist unnöthig.

Die Responsion eines ersten und zweiten Pherekrateions und eines ersten und zweiten *παροιμιακὸν μικτόν*:

— ◡◡ — ◡ — (◡)   ◡ — ◡◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡◡ — (◡)   ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡

Oed. Col. 511 *ὅμως δ' ἔραμαι πυθέσθαι* und 523 *τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέν.* | Eur. Electr. 169 *ἔμολέ τις ἔμολεν γα|λακτοπότας ἀνὴρ* und 192 *χρύσεά τε χάρισιν προσ|θήματ' ἀγλαΐας* (?). Aristoph. inc. 7 *στρώμμασι παννυχίζων* | *τὴν δέσποιναν ἐπείδεις*, vielleicht Sappho fr. 51, 4 *κάλειβον, ἀρά σαντο δὲ πάμπαν ἔσλα* und 3 *κῆνοι δ' ἄρα πάν|τες καρχήσιά τ' ἦχον.*

Etwas anderes ist es, wenn in der handschriftlichen Ueberlieferung eine gemischte Reihe mit Einem Daktylus, einem *λογαοιδικὸν πρὸς δυσίν* (mit zwei Daktylen) respondirt. Da dies nicht unter die Kategorie der Hyperthesis fällt und ausserdem nur sehr isolirt vorkommt, so ist hier wahrscheinlich zu emendiren: Iphig. Taur. 1092 *εὐξύνετον ξυνέτοις βοάν* und 1109 *ὀλομένων ἐν ναυσὶν ἔβαν.* | Hiket. 993 *λαμπάδ' ἵν' ὠκυθόαι νύμφαι* und 1015 *εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὁρ|μάσω ...* | Iphig. Taur. 1129 *κέλαδον ἑπτατόνου λύρας* (*ἑπτ. κέλ.* G. Hermann) und 1144 *παρθένος εὐδοκίμων γάμων* (*πάροχος* Nauck).

II. Die Hyperthesis der Länge und Kürze. In dem vorausgehenden Falle der Hyperthesis waren es zwei benachbarte Füsse, welche in der Responsion verschieden sind; in diesem zweiten Falle ist gewöhnlich nur ein einziger Fuss der Reihe verschieden.

Bei der Repetition der gemischten Reihe kann ihr anlautender Trochäus in den Iambus übergehen. Diese Erscheinung ist fast so häufig als der oben besprochene Uebergang des anlautenden Trochäus in den irrationalen Spondeus. Gleich diesem

tritt er bei den lesbischen Lyrikern nur dann ein, wenn der zweite Takt der Reihe ein Daktylus ist:

— ∪ — ∪∪ — ∪ —,

er wechselt mit

∪ — — ∪∪ — ∪ —

analog wie

— — ∪∪ — ∪ —,

aber nicht, wenn der folgende Fuss ein Trochäus (oder Spondeus) ist, also nicht

∪ — — ∪̄ — ∪∪ — ∪ — —

ebenso wenig wie

— — — ∪̄ — ∪∪ — ∪ — —.

Bei den Dramatikern dagegen kann auch in dem letzteren Falle im Anlaute der Reihe der Iambus an Stelle des Trochäus oder des für ihn stehenden Spondeus eintreten. Aber trotzdem, dass die Dramatiker die von Alcäus und Sappho eingehaltene Schranke überschreiten, kommt dennoch bei den letzteren innerhalb dieser Beschränkung der willkürliche Wechsel zwischen Trochäus, Iambus und Spondeus viel häufiger vor als bei den Dramatikern. Bei den Tragikern kann bei der Art der antistrophischen Gliederung ihrer Cantica ein und dieselbe Reihe immer nur einmal repetirt werden (Strophe und Antistrophe): die Responsion eines Trochäus und Spondeus ist häufig, ebenso häufig kommt der Wechsel zwischen Spondeus und Iambus vor, viel seltener der antistrophische Wechsel zwischen Trochäus und Iambus, z. B. Phil. 1125 *γελᾷ μου, χερὶ πάλλων* und 1148 *χῶρος οὐρεσιβώτας*. Da bei den Tragikern Auflösung der trochäischen (iambischen) Arsis verstattet ist, so kann auch ein Wechsel zwischen Iambus und Tribrachys eintreten Helen. 1458 *Γαλάνεια τάδ' εἴπῃ* und 1472 *τροχῷ ἀτέρμονι δίσκον.* Bei den Komikern erscheint der Iambus an Stelle des Trochäus oder Spondeus bloss im Metron Eupolideion:

ὁ σώφρων τε χὠ καταπύ|γων ἄριστ' ἠκουσάτην·
εὐφράνας ὑμᾶς ἀποπέμπ' | οἴκαδ' ἄλλον ἄλλοσε.

Wie bei den Dramatikern der anlautende Spondeus von den gemischten Reihen auch auf die damit verbundenen trochäischen übertragen ist, so geschieht dies auch mit dem anlautenden Iambus. Doch findet sich dies nur in der trochäischen Tetrapodie der komischen Eupolideen und Kratineen, wie:

⏑ —, — ⏑ — ⏑ —
statt — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
analog — — — ⏑ — ⏑ —

ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως Nub. 518.
ζητοῦσ' ἦλθ', ἤν που 'πιτύχῃ | θεαταῖς οὕτω σοφοῖς 535.
ὃς μέγιστον ὄντα Κλέων | ἔπαισ' ἐς τὴν γαστέρα 550.

Pindar, welcher in der Zulassung des Spondeus statt des anlautenden Trochäus mit den Dramatikern denselben Standpunkt einhält, unterscheidet sich von ihnen sowohl wie von den subjektiven Lyrikern wesentlich darin, dass er niemals den Iambus im antistrophischen Wechsel statt eines anlautenden Trochäus oder Spondeus eintreten lässt. Es kommt häufig bei ihm vor, dass eine gemischte Reihe mit dem Iambus statt des Trochäus anlautet, z. B.:

ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ
⏑ —, — ⏑⏑, — ⏑, —,

aber dann wird der anlautende Iambus auch bei der Repetition dieser Reihe in den Antistrophen oder Ant-Epoden, es mögen ihrer so viel sein wie sie wollen, festgehalten, ohne dass ihm jemals ein Trochäus oder Spondeus entspricht. — Wie die Komiker den Iambus für den anlautenden Trochäus auch in einer mit der gemischten Reihe verbundenen trochäischen zugelassen haben (in den oben aus Aristophanes angeführten Eupolideen:

⏑ — — ⏑ — ⏑ —
statt — ⏑ — ⏑ — ⏑ —),

ebenso muss ein gleiches auch bei Pindar angenommen werden. Ol. 1 στρ. schliesst mit den Versen:

⏑ ⏖ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —
⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —
⏒ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —.

Man könnte diese Verse auch für iambische Verse halten, hinter deren erster Arsis die Thesis unterdrückt ist, weil dergleichen Bildungen in den iambischen Strophen der Tragiker vorkommen. Aber wenigstens in dem ersten derselben zeigt sich die Erscheinung, dass die erste Länge aufgelöst ist, — eine Erscheinung, die in jenen analogen Bildungen der Tragiker, wo die Länge eine dreizeitige ist, unerhört sein würde. Die Auflösung weist auf Zweisilbigkeit der Länge, es kann also hinter ihr keine unterdrückte Thesis anzunehmen sein. Mit Recht hat daher Böckh solche anscheinend iambische Verse in den gemischten Strophen Pindars von den eigentlichen Iamben geschieden, sie

sind mit den Aristophaneischen *πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως* und *ἔπαισ' ἐς τὴν γαστέρα* zu identificiren, d. h. es sind trochäische Reihen, welche die polyschematistische Freiheit haben, den anlautenden Trochäus in einen Iambus zu verwandeln.

2. Ein anlautender Daktylus wechselt in der antistrophischen Responsion der Reihe mit einem Amphibrachys: — ⏑ ⏑ mit ⏑ — ⏑. Dies geschieht in solchen gemischten Versen, welche nach den Metrikern choriambisch sind, von ihrem Standpunkte aus kann man also sagen, dass der Choriambus mit dem Diiambus wechselt. Es wechselt das Metrum:

— ⏑⏑ —, — ⏑⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —
a) mit ⏑ — ⏑ —, — ⏑⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —
b) mit — ⏑⏑ —, ⏑— ⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —
c) mit — ⏑⏑ —, — ⏑⏑ — | ⏑— ⏑ — ⏑ — ⏑ —,

ferner das um eine anlautende Dipodie grössere Metrum:

— ⏑⏑ — | — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —
mit — ⏑⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑— ⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —

und endlich das Metrum:

— ⏑⏑ —   — ⏑⏑ —   — ⏑⏑ —
mit ⏑— ⏑ —   — ⏑⏑ —   — ⏑⏑ —,

dies kommt vor bei Anakreon und Aristophanes, seltener in der Tragödie. Vgl. auch Luthmer in Dissert. Argent. VIII.

Anakr. 21, 6 *νήπλυτον εἴλυμα κακῆς ἀσπίδος, ἀρτοπώλισιν*, v. 12 *νῦν δ' ἐπιβαίνει σατινέων, χρύσεα φορέων καθέρματα*, v. 13 *παῖς Κύκης, καὶ σκιαδίσκην ἐλεφαντίνην φορεῖ.* | Lysistr. 326 *ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε, μῶν ὑστερόπους βοηθῶ* und 340 *ὡς πυρὶ χρὴ τὰς μυσαρὰς γυναῖκας ἀνθρακεύειν.* | Vesp. 526 *νῦν δὲ τὸν ἐκ θἠμετέρου* und 631 *οὐπώποθ' οὕτω καθαρῶς.* | 527 *γυμνασίου λέγειν τι δεῖ καινόν, ὅπως φανήσει* und 632 *οὐδενὸς ἠκούσαμεν οὐδὲ ξυνετῶς λέγοντες.* | 536 *οὗτος ἐθέλει κρατῆσαι* und 641 *ἡδόμενος λέγοντι.* | Nub. 955 *ἐνθάδε κίνδυνος ἀνεῖται σοφίας* und 1030 *πρὸς οὖν τάδ', ὦ κομψοπρεπῆ μοῦσαν ἔχων.* | Acharn. 1150 *Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος τὸν ξυγγραφῆ τῶν μελέων ποιητήν* und 1162: *τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἕν· κᾆθ' ἕτερον νυκτερινὸν γένοιτο.* | Oed. Col. 1138 *μυρί' ἀπ' αἰσχρῶν ἀνατέλλονθ' ὅς ἐφ' ἡμῖν κάκ' ἐμήσατ', ὦ Ζεῦ* und 1162 *μηκέτι μηδενὸς κρατύνων ὅσα πέμπει βιόδωρος αἶα.* |

Die beiden Fälle der zweiten Art der Hyperthesis, der anti-

strophische Wechsel des anlautenden Trochäus mit dem Iambus und des Choriambus mit dem Diiambus haben dies mit einander gemein, dass dieselbe Reihe bei der antistrophischen Wiederholung das eine Mal mit dem schweren, das andere Mal mit dem leichten Taktheile beginnt. Diese Freiheit, welche vom Standpunkte der in der litterarischen Poesie entwickelten strengrhythmischen Kunst unter allen bisher erwähnten Fällen des Polyschematismus am meisten auffällig erscheint, findet ebenso wie die übrigen Fälle der sogenannten Hyperthesis (ein Ausdruck, der für die unhistorische, rein mechanische Auffassung der Alten charakteristisch ist) ihre Erklärung nur in der Entstehung der Logaöden aus uralten Metren des griechischen Volkslebens, über welche wir § 48 gehandelt haben. In der gesungenen d. h. strengrhythmischen Poesie entsteht durch die Setzung einer Kürze an Stelle einer Länge ein kleines Accelerando, im umgekehrten Falle ein kleines Ritardando (*μικρὰ διαφορὰ κατὰ λόγον ποδικόν*). Dass diese Modificationen im taktmässigen Vortrage wenig bemerkbar wurden, ist unschwer einzusehen. Auch die erste Art der Hyperthesis, wo in der Strophe ein Versfuss daktylisch ist, d. h. zwei unbetonte Kürzen hat, in der Antistrophe aber nur eine, bietet bei der Repetition ein und derselben Melodie keine Schwierigkeit. Unsere heutigen Lieder haben analoge Fälle genug, denn jene ungleiche Responsion ist ganz das nämliche, wie wenn die beiden Reihen:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten	⏒ ¦	⏑́̄ ⏑⏑ ⏑́̄ ⏑⏑ ⏑́̄ ⏑́̄
Die schönste Jungfrau sitzet	⏒ ¦	⏑́̄ ⏑ ⏑́̄ ⏑ ⏑́̄ ⏑́̄

nach ein und derselben Melodie gesungen werden, trotzdem dass das erste Mal an derselben Stelle ein Daktylus steht, wo das zweite Mal ein Trochäus gesungen wird. Es ist dies genau genommen nichts anderes, als wenn in der Antistrophe ein aufgelöster Trochäus steht, also drei Silben gesungen werden müssen, während man nach derselben Melodie in der Strophe an derselben Stelle einen nicht aufgelösten Trochäus, also nur zwei Silben zu singen hat. Das eine Mal bindet man die Töne, das andere Mal nicht, oder, um mit Aristoxenus zu reden, das eine Mal ist dasjenige ein *χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν σύνθετος*, wo das andere Mal ein *ἀσύνθετος* ist.

Aber wie lässt sich denken, dass bei antistrophischen Repetitionen derselben Melodie derselbe Vers das eine Mal mit

einem schweren Takttheile und einer darauf folgenden unbetonten Kürze, das andere Mal mit einem kurzsilbigen Auftakte und einer darauf folgenden Länge gesungen wird? dass das eine Mal von zwei den Vers anfangenden Tönen der erste ein schwerer, der andere ein leichter Takttheil ist, während das andere Mal derselbe erste Ton ein leichter Auftakt, der zweite Ton ein schwerer Taktheil ist? Das würde sich die Melodie ebenso wenig mit Rücksicht auf die Composition gefallen lassen, als es für den Sänger geradezu unausführbar sein müsste.

Da bleibt denn nichts anderes übrig, als dass derselbe erste Ton des Verses, welcher in der einen Strophe bei der Silbenform:

— ∪ — ∪∪ — ∪ —

als schwerer Takttheil gesungen wird, auch in dem entsprechenden Verse der zweiten Strophe bei der Silbenform:

∪ — — ∪∪ — ∪ —

als schwerer Takttheil gesungen werden muss, dass mithin auch dies zweite Mal auf der ersten Silbe, also auf der Kürze des Iambus der rhythmische Ictus liegt:

∪́ — ⊥ ∪∪ ⊥ ∪ ⊥.

Wird aber nicht hierdurch der Rhythmus des dreizeitigen Taktes verkehrt? Die Ictussilbe soll doch auf einen *χρόνος δίσημος* kommen, während die Thesis ein *χρόνος μονόσημος* sein soll; ist hier nicht das Umgekehrte der Fall, nämlich die Ictussilbe ein kurzer *χρόνος μονόσημος* und die Thesis ein langer *χρόνος δίσημος*? Diese Frage nach eigenem rhythmischen Gefühle zu entscheiden ist unstatthaft. Fragen wir Aristoxenus, so sagt er bei Psell. fr. 8, dass eine rhythmische Composition nicht bloss *χρόνοι ποδικοί*, sondern auch *χρόνοι ῥυθμοποιίας* enthalten könne. *Χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* seien solche Zeitgrössen, welche über das Megethos eines Takttheiles hinausgehen oder dasselbe in ihrer Dauer nicht erreichen (*ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα*). Hat ein dreizeitiger Takt die Taktform ∪́ —, so enthält er *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*: die den Ictus tragende einzeitige Kürze bleibt hinter dem *μέγεθος δίσημον* der *θέσις* um einen ganzen *χρόνος πρῶτος* zurück, die unbetonte Länge geht in ihrer Zeitdauer um dieselbe Zeitgrösse über das *μονόσημον μέγεθος ἄρσεως* hinaus*).

*) Dass diese Taktform nicht bloss der antiken Theorie der Rhythmik gemäss ist, sondern auch in der Praxis vorkam, hat Westphal an den Resten

6. Die pyrrhichische Taktform.

Bloss die lesbischen Erotiker und wer von den alexandrinischen Dichtern ihre metrischen Formen getreu nachbildet, wie Theokrit in carm. 29. 30, lassen mit dem vor einem Daktylus stehenden Trochäus nicht bloss den Spondeus und Iambus, sondern auch ganz nach Gutdünken die blosse Doppelkürze abwechseln:

— ◡ — ◡◡ . . . .
— — — ◡◡ . . . .
◡ — — ◡◡ . . . .
◡ ◡ — ◡◡ . . . .

Sapph. fr. 98 *θυρώρῳ πόδες ἐπτορόγυιοι,* | *τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα,* | *πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν.* | 45 *ἄγε δὴ χέλυ δῖά μοι* | *φωνάεσσα γένοιο.* ‖ 65:

◡̱ ◡̄ — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — ¦ — ◡ ◡ — ◡ —
βροδοπάχεες ἄγ|ναι Χάριτες, ¦ *δεῦτε Δίος κόραι.*

Dies letztere Metrum der Sappho und des Alcäus findet sich auch in den beiden einzigen gemischten Metren, welche uns von Stesichorus überkommen sind und zwar in beiden mit anlautender Doppelkürze fr. 44:

ἄγε Μοῦσα λίγει', | ἄρξον ἀοι|δᾶς ἐρατωνύμου
Σαμίων περὶ παί|δων ἐρατᾷ | φθεγγομένα λύρᾳ.

Hiernach scheint angenommen werden zu müssen, dass auch der Zeitgenosse der lesbischen Erotiker in seiner Rhadina, in welcher er eine erotische Volkssage verherrlicht und sicherlich seine sonstige Manier nicht beibehalten hat, sich der metrischen Bildung der Sappho und des Alcäus angeschlossen hat.

Weiterhin aber kommt in der klassischen Zeit keine Spur von dem Wechsel des anlautenden Trochäus mit der Doppelkürze vor. Auch diese Taktform ist nur aus der oben § 48 behandelten Entstehung der Logaöden zu begreifen. Jedenfalls muss mit ihr in der gesungenen Poesie ein vollständiger dreizeitiger Takt angedeutet sein. Im Speciellen sind folgende Annahmen aufgestellt worden:

1. Der fehlende dritte *χρόνος πρῶτος* ist durch die begleitende Musik ausgefüllt, indem die Kithara noch vor dem Sänger den Takt beginnt (Weissenborn de versib. Glycon. I p. 41).

griechischer Melodieen nachgewiesen. Wir lassen jedoch diese ausführliche Auseinandersetzung der zweiten Auflage aus Mangel an Raum weg.

2. Jede der beiden Kürzen hat den Umfang eines 1½-zeitigen *χρόνος ἄλογος* (Pfaff, Münchener gelehrte Anzeigen 1855 Nr. 13).

3. Der Pyrrhichius ist eine prosodische Licenz, eine Verkürzung des anlautenden Trochäus in Folge der Kraft des metrischen Ictus auf der ersten Arsis, analog dem Iambus, der im epischen Hexameter hin und wieder die Stelle des anlautenden Spondeus vertritt, also ein *ἀκέφαλος πούς* im Sinne der Metriker. (Weissenborn a. a. O.)

Gegen keine dieser Annahmen lässt sich Erhebliches einwenden, die dritte aber ist im Wesentlichen die historisch am nächsten liegende.

Ein anderes Beispiel eines den ganzen dreizeitigen Takt vertretenden Pyrrhichius ist die Freiheit, welche sich Pindar und Euripides gestatten, die katalektische Silbe eines Glykoneions in eine Doppelkürze aufzulösen, auch ohne dass ein Wortende stattfindet. Dieser auslautende Pyrrhichius darf aber nicht als erläuternde Analogie für den anlautenden herbeigezogen werden, da er eine verhältnissmässig späte Erscheinung, der anlautende dagegen ein Ueberrest der ältesten griechischen Metren ist.

7. Rückblick auf die polyschematistischen Formen.

Wenn der erste Iambus einer iambischen Dipodie durch Silben-Hyperthesis mit dem Trochäus wechselt:

(*a*) ⏑ — ⏑ — mit — ⏑⏑ —,

so fällt dies nach der Theorie Hephästions und seiner Scholiasten unter die polyschematische Bildung, ebenso auch wenn auf anlautenden Iambus ein Spondeus folgt (Heph. p. 58, 2):

(*b*) ⏑ —, — — — ⏑⏑ —,

aber es ist kein Polyschematismus, wenn der anlautende Iambus gemischter Reihen vor einem Trochäus oder Daktylus steht:

(*c*) ⏑ —, — ⏑ — ⏑⏑ —
(*d*) ⏑ —, — ⏑⏑ — ⏑ —.

Nach derselben Theorie ist es polyschematistisch, wenn dem anlautenden Spondeus wiederum ein Spondeus folgt oder wenn ihm eine Anakrusis vorausgeht (Heph. p. 59, 5. 58, 19):

(*e*) ⏊ — — — — ⏑⏑ — *εὐφράνας ἡμᾶς ἀπόπεμπ'*
(*f*) ⏓, ⏊ —, — — — ⏑⏑ —
(*g*) ⏓, ⏊ —, ⏊ ⏑⏑ — — *ὦ καλλίστη πόλι πασῶν*,

dagegen bildet derselbe als Anfang einer gemischten Reihe vor folgendem Trochäus oder Daktylus kein *πολυσχημάτιστον*:

(*h*) — —, — ∪∪ — ∪ —
(*i*) — —, — ∪ — ∪∪ —.

Ein illegitimer Spondeus im Ausgange der Reihe ist Polyschematismus:

(*k*) — ∪∪ — ∪ — ∪̄ —

und ferner ist jede nicht gemischte Reihe polyschematistisch, wenn ihr anlautender Trochäus mit dem Spondeus oder Iambus wechselt:

(*l*) — — — ∪ — ∪ — } statt — ∪ — ∪ — ∪ —.
(*m*) ∪ — — ∪ — ∪ —

Beginnt eine gemischte Reihe mit dem Tribrachys statt des Trochäus, so ist sie kein *πολυσχημάτιστον*:

(*n*) ∪∪ — ∪∪ — ∪ — statt — ∪ — ∪∪ — ∪ —.

Dies ist sicherlich nicht ganz consequent. Die Verse *e*, *f*, *g* haben einen Spondeus an illegitimer Stelle („*παρὰ τάξιν*") und sind deshalb polyschematistisch; müssen dann aber nicht aus demselben Grunde auch *h* und *i* in dieselbe Classe gerechnet werden? u. s. w.

Die Inconsequenz ist dadurch entstanden, dass man schon in der Zeit vor Heliodor ein neues *μέτρον πρωτότυπον*, nämlich das *ἀντισπαστικόν*, annahm und hierunter eine grosse Zahl gemischter Reihen begriff, indem man nicht von dem trochäischen oder spondeischen, sondern von dem iambischen Anlaute derselben ausging. Man stellte hierbei als metrisches Grundgesetz den Satz auf, dass die erste Hälfte des Antispasts, nämlich der Iambus, mit jeder andern zweisilbigen Taktform, dem Trochäus, Spondeus und Pyrrhichius wechseln könne. Mar. Vict. p. 88, 4 K.: *Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, non semper ita perseverat, ut in principio iambus collocetur. indifferenter enim auctores lyrici metro antispastico initia praestiturunt, saepe enim pro iambo primo aut spondeus aut trochaeus aut pyrrhichius ponitur.* Hephaest. p. 32: *τὸ ἀντισπαστικὸν τὴν μὲν πρώτην συζυγίαν ἔχει τρεπομένην κατὰ τὸν πρότερον πόδα εἰς τὰ τέσσαρα τοῦ δισυλλάβου σχήματα.* Alle Erscheinungen, welche diesem Gesetze sich subsumirten, waren legitime Erscheinungen, waren nicht „*παρὰ τάξιν*": das „*πλῆθος σχημάτων*", was sich hier ergab, hatte einen „*ἐπιλογισμός*" und gehörte deshalb nicht zum Poly-

schematismus, für dessen Begriff eben der Mangel des „*ἐπιλογισμός*“ ein wesentliches Moment ist. Heph. 57. Mit Hülfe dieses allerdings sehr äusserlichen Gesetzes liessen sich auf den antispastischen Anlaut:

⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ — und ⏑ — — ⏑ — ⏑⏑ —

folgende Formen zurückführen:

— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ —
— — — ⏑⏑ — ⏑ —   — — — ⏑ — ⏑⏑ —
⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —

Dass auch die zweite Hälfte des Antispastes mit dem Spondeus wechseln könne, hatte man nicht als Gesetz aufgestellt, und so waren denn z. B. die Formen:

— — — — — ⏑⏑ —
⏑ — — — — ⏑⏑ —

gegen die *τάξις* der antispastischen Bildung und gehörten somit in die Classe der *πολυσχημάτιστα*, welcher überhaupt sämmtliche Eigenthümlichkeiten der gemischten Reihen zugewiesen wurden, die sich nicht durch die für Antispaste, Ionici, Trochäen und Iamben, sei es mit Recht oder Unrecht, aufgestellten Gesetze erklären liessen.

Man wird sich hierdurch leicht überzeugen, dass, so lange man in der Metrik noch nicht die Kategorie der Antispastika aufgestellt hatte, auch die vorstehenden Formen der gemischten Reihen, welche Hephästion auf das vermeintliche Gesetz der Antispasten zurückführt und deshalb nicht zu den polyschematischen Bildungen rechnet, — dass alle diese Formen nicht weniger zu der Classe der Polyschematisten gezählt werden mussten, als diejenigen, welche ihr Hephästion zuweist.

Erst dann, wenn man von der antispastischen Messung absieht, zeigt sich das Wort polyschematistisch in seiner richtigen Bedeutung; denn alsdann hat ein und dasselbe gemischte Metrum in Wahrheit viele Formen, erst dann können wir von einem wirklichen „*πλῆθος*“ *σχημάτων* sprechen. Das *δίμετρον ἐπιχοριαμβικόν* d. h. der Choriamb hinter einem Ditrochäus hat alsdann im ganzen zehn verschiedene Formen:

1. –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   6. –́ ⏑ –́ — –́ ⏑⏑ –́
2. –́ — –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   7. –́ — –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́
3. ⏑ — –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   8. ⏑́ — –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́
4. ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   9. ⏑́⏑ ⏑ –́ — –́ ⏑⏑ –́
5. ⏑́⏑ — –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   10. ⏑́⏑ — –́ — –́ ⏑⏑ –́

Das ist doch im eigentlichen Sinne ein Polyschematismus! — Bei dem zweiten Glykoneion gab es neben der Grundform wenigstens fünf Nebenformen, deren Bildung in den übrigen Metren keine Analogie hatte; den Formen mit anlautendem Spondeus, Iambus, Tribrachys, Anapäst gesellt sich noch die mit Pyrrhichius anlautende hinzu, welche oben bei den Formen des dritten Glykoneions fehlte:

— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
— — — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ —

Zu diesen sechs verschiedenen Gestalten des zweiten Glykoneions kommen nun aber auch noch viele der für das dritte Glykoneion bestehenden Formen hinzu, denn bei der Hyperthesis des daktylischen und nicht-daktylischen Fusses kann das zweite Glykoneion auch mit dem dritten Glykoneion wechseln. Fürwahr, das *πλῆθος σχημάτων* ist hier fast unendlich!

Als zureichenden Grund für diese Menge von Formen, welche von den alten Metrikern in mechanisch-äusserlicher Weise ohne Rücksicht auf den Rhythmus und die Geschichte der Metra erklärt werden, können wir wiederum nur die oben entwickelte Ansicht von der Entstehung der Logaöden aus den prähistorischen Metren des griechischen Volkslebens geltend machen. Es fällt hiermit die bisher sehr naheliegende Ansicht weg: War man soweit gegangen, die Füsse der beiden früher streng gesonderten Rhythmengeschlechter in derselben Reihe zu vereinigen und den Daktylen eine wechselnde Stellung zu geben, ohne damit die Takteinheit aufzuheben, so lag nichts im Wege die Freiheit weiter auszudehnen. Schon im Epos war als erste Silbe des Hexameters eine Kürze zugelassen und ihr durch die Kraft der Arsis die Geltung einer Länge gegeben worden, warum sollte nicht die gleiche und noch grössere Freiheit in der aus verschiedenen Füssen gemischten Reihe gestattet sein? —

G. Hermann glaubt die Einheit in der Verschiedenheit der anlautenden Taktformen dadurch zu erklären, dass er sagt, sie seien „quasi praeludium quoddam et tentamentum numeri deinceps secuturi“. In einer aus mehreren zweiten Glykoneen bestehenden Composition soll nach

Hermann in jeder dieser Reihen der dem ersten Daktylus vorausgehende Takt als praeludium und tentamentum der folgenden drei Takte abgesondert werden, auf je drei Takte soll ein Tentamentum von zwei Takten kommen! Denn nicht Ein, sondern zwei Takte sind es, welche nach Hermann in dem Iambus oder Trochäus, Spondeus oder Pyrrhichius enthalten sind, zwei Takte, die durch zwei Silben von unbestimmter Quantität, einerlei ob kurz oder lang, ihren Ausdruck finden. Und gerade mit dieser Silben-Unbestimmtheit bringt es Hermann in Zusammenhang, dass sie eben nur ein tentamentum rhythmi deinceps secuturi, aber noch kein wirklicher, strenger Rhythmus sind. Es wird sich weiterhin S. 556 ff. ergeben, dass wir die ganz bestimmte Ueberlieferung haben, dass selbst der anlautende Spondeus, bei dem man noch am ersten an ein dipodisches Maass denken könnte, nur ein einziger Takt mit einem einzigen Ictus ist, — wie viel weniger dürfen da für den Trochäus, Iambus oder gar für den Pyrrhichius zwei Icten vorausgesetzt werden? Böckh schreibt einem jeden der in Rede stehenden Takte nur Einen Ictus zu, aber er mag ihn so wenig wie Hermann mit den darauf folgenden Takten zu einer rhythmischen Reihe zusammenfassen. Er ist ihm kein Präludium mehr, sondern er lässt ihn eine bestimmte, in sich abgeschlossene monopodische Reihe bilden. Diese seine Auffassung hat Böckh in seinen Schemata der Pindarischen Metra durchgeführt; es zerfällt hiernach z. B. Ol. 1, 1 ff. in folgende Reihen:

ἄρι|στον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ ˈ χρυσὸς | αἰθόμενον πῦρ |
ἅτε δι|απρέπει ˈ νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου· |
εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν ˈ
ἔλδε|αι, φίλον ἦτορ, |

Isth. 7, 5 besteht nach ihm aus folgenden rhythmischen Reihen:

ἀέ|θλων ὅ|τι κράτος ἐξ|εὗρε· | τῷ καὶ ἐγώ, | καίπερ ˈ ἀχνύμενος |
θυμόν, | αἰτέομαι | χρυσέ|αν καλέσαι | Μοῖσαν. | ἐκ μεγάλων δὲ
πεν|θέων λυθέντες.

Das sollen die Reihen sein, nach denen sich der gesungene Text gliederte, wobei zu betonen ist, dass die gewöhnliche Kürze stets ein Chronos protos oder ein Achtel war, und dass auf dieselbe niemals zwei Sechszehntel der Begleitung, geschweige noch kleinere Zeitgrössen fallen konnten. Und bei dieser Beschränkung soll Pindar so viel kleine selbstständige Reihen gebildet haben können, Reihen aus einem einzigen Dreiachteltakte?

Schon vor Böckh hatte Apel die Ansicht aufgestellt, dass alles, was dem ersten Daktylus der Reihe vorausgeht, ein Auftakt von ein oder zwei Einzeltakten im Sinne unserer modernen Musik sei. Hätte Apel versucht, diese Auffassung an mehr Beispielen durchzuführen, so würde er sie bald als unzureichend erkannt haben. Sie reicht aus z. B. für die drei ersten Verse von Antig. 100: *ἀκτὶς ἀελίοιο κάλλιστον* u. s. w.

⏓ — ⏑̄ | ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⌊ — ⏑̄ | ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ ⌊ — ⏑̄ | ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ —,

aber schon nicht mehr, um das erste beste Beispiel herauszugreifen, für Philoct. 1123: *οἴμοι μοι, καί που πολιᾶς* | *πόντου θινὸς ἐφήμενος*, was nach jener Theorie folgendermaassen ausgedrückt werden müsste:

— ⏒ — ⏒ | ⏗ ⏑ ⏑ — — ⏒ | ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ —

Sophokles lässt hier offenbar gleiche rhythmische Reihen auf einander folgen, was durch die antistrophische Responsion völlig gesichert ist; nach der Vortakttheorie sind aber diese, man mag sich abmühen wie man will, nicht herauszubringen. Und so in unzähligen anderen Fällen. Es mag der Fall sein, dass z. B. die zweisilbigen Takte im Anfange der äolischen Daktylen und in anderen einfachen und gleichmässigen Compositionen die Bedeutung unseres Auftaktes haben, aber ganz entschieden ist dies nicht der Fall in allen Pindarischen und in allen den tragischen Strophen, wo die auf einander folgenden Reihen auch nur einigermaassen ungleich sind.

G. Hermann hat für den anlautenden Takt, welcher dem ersten Daktylus der Reihe vorausgeht, sich des Wortes *βάσις* bedient. Zufolge der antiken Ueberlieferung ist dieser Takt der Anfangstakt der Reihe, nicht aber ein der rhythmischen Reihe vorausgeschicktes Präludium, und es hat daher dieser Anfangstakt der gemischten Metra so wenig einen ihn als solchen bezeichnenden, besonderen Namen nothwendig wie der Anfangstakt des trochäischen Tetrameters oder des heroischen Verses. Auch Böckh sagt von der Reihe:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ . ⏗ ⏑ ⏗,

sie sei eine logaödische Tripodie mit einer vorausgehenden Basis. Sie ist aber vielmehr eine Tetrapodie oder ein Dimetron, wie sie schon die Alten nennen, und zwar eine solche Tetrapodie, welche an zweiter Stelle einen Daktylus hat. Der erste Fuss schliesst sich auf das innigste mit dem folgenden Daktylus zu

völliger Einheit zusammen, — wie soll man da den ersten Takt vom zweiten loslösen und ihn als ein abzutrennendes Glied mit einem ihn von den drei übrigen Takten sondernden Namen bezeichnen? Dasjenige dagegen, was mit einem Terminus zu bezeichnen ist, ist die metrische Freiheit, welche sich die Dichter für diesen ersten Takt darin gestatten, dass sie den hier stehenden Trochäus sowohl mit dem irrationalen Trochäus als auch mit dem auf der Kürze zu betonenden Iambus, ja sogar mit dem Pyrrhichius vertauschen können. Ich habe nachgewiesen, dass der traditionelle Name hierfür der Terminus „polyschematistisch“ ist, und dies Wort ist für diesen Begriff so passend als es nur immer sein kann. Hermann denkt sich, jener erste Takt sei gewissermaassen der versuchsweise Anlauf, den man zur Hervorbringung der rhythmischen Bewegung nimmt, — er gleiche dem ersten noch vorbereitenden, unsicheren „Schritte“, mit welchem der Laufende oder Springende vor dem eigentlichen Lauf oder Sprunge zur leichteren Ausführung seiner Arbeit anhebt. Das ist der Grund, weshalb er jenen Takt „Schritt“, „*βάσις*“ genannt hat. Das Wort *βάσις* dient aber von Plato's und Aristoteles' Zeit bis auf Hephästion und darüber hinaus in der metrischen Kunstsprache zur Bezeichnung eines ganz anderen, sehr wichtigen metrischen Grundbegriffs, welcher mit dem polyschematistischen Anlaute der gemischten Reihe nicht die mindeste Verwandtschaft hat. Die Alten bezeichnen jede der beiden dipodischen Hälften des Glykoneions als *βάσις*, entsprechend der alten Gewohnheit des Taktirens, wonach der Dirigent der musikalischen Aufführung bei jeder dipodischen Hälfte dieser Reihe, um Sänger und Spieler im Takte zu erhalten, mit dem Fusse auftrat. Nur als einen in der modernen griechischen Metrik seit Hermann viel gebrauchten Terminus für den polyschematistischen Anfangsfuss mag man den Ausdruck 'Basis' beibehalten, gegen ein besonderes Zeichen für denselben (,x' bei Böckh) müssen wir aber unter allen Umständen protestiren, da die sogenannte Basis nichts Anderes als der erste Fuss der Reihe ist; die Freiheit des antistrophischen Wechsels kann analog der Irrationalität und Auflösung höchst einfach ausgedrückt werden z. B.:

–́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ –
⏑́ – – ⏑⏑ – ⏑ –
´ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ –
⏓́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – u. s. w.

Selbstverständlich darf eine logaödische Reihe mit polyschematistischem Anfangsfuss nicht zwei Icten erhalten, wenn man sonst eine Reihe nur mit einem Ictus bezeichnet, überhaupt bedürfen die Böckhschen Schemata der logaödischen Strophen einer Vereinfachung, die wir unten geben werden. Der Ictus bezeichnet nach unserer Setzung immer nur die erste Arsis. Dass die letztere durchaus nicht immer den stärksten Ictus trägt, ist in der Rhythmik ausführlich nachgewiesen.

8. Aristides über die gemischten Reihen.

Heliodor und Hephästion zerlegen die nur Einen Daktylus oder Anapäst enthaltenden *μικτὰ* in viersilbige *πόδες*, z. B. Antispast, Choriamb, Diiamb u. s. w. Diese vierzeitigen *πόδες* sind nach der Theorie der Metriker *πόδες σύνθετοι*, weil sie sich in zwei zweisilbige *πόδες ἁπλοῖ* zerlegen lassen, z. B. der Antispast in einen Iambus und Trochäus, der Ionicus in einen Spondeus und Pyrrhichius. Andere Metriker kamen, wie schon S. 551 angedeutet, auf den Einfall, die *μέτρα μικτὰ* auch in diese zweisilbigen *πόδες* zu zerlegen. Dies Verfahren ist dem Scholiasten Hephästions bekannt. Nach schol. Heph. p. 188 f. bestehen die von Hephästion selber in viersilbige Antispasten und Diiamben zerlegten Metra:

> *κατθνάσκει Κυ|θέρη' ἁβρὸς | Ἄδωνις· τί | κε θεῖμεν,*
> *Νύμφαις ταὶς Διὸς ἐξ αἰγι|όχω φασὶ τετυγμέναις,*
> *τὸν στυγνὸν Με|λανίππου φό|νον αἱ πατρο|φόνων ἔρι|θοι·*

das erste „*ποδῶν ἁπλῶν ἑπτὰ καὶ συλλαβῆς*“, das zweite „*ποδῶν ἁπλῶν ὀκτώ*“, das dritte „*ποδῶν ἁπλῶν ὀκτὼ καὶ συλλαβῆς μιᾶς*“:

— — | — ◡ | ◡ — | — ◡ | ◡ — | — ◡ | ◡ — | ◡
— — | — ◡ | ◡ — | — ◡ | ◡ — | — ◡ | ◡ — | ◡ —
— — | — ◡ | ◡ — | — ◡ | ◡ — | — ◡ | ◡ — | ◡ — | ◡.

Auch rein daktylische und anapästische Reihen theilte man nach zweisilbigen *πόδες ἁπλοῖ* ab, z. B. die daktylische Tripodie, die sogenannte *περίοδος δωδεκάσημος* quadrupes Mar. Vict. 73, 33 K.:

— ◡ | ◡ — | ◡ ◡ | — —.

Dieselbe zweisilbige Gliederung wird auch in den Scholien zu Pindar angewandt. Ganz besonders war ihr der Metriker zugethan, dessen Schrift Aristides in seiner Rhythmik als die Theorie der *συμπλέκοντες* citirt und auszugsweise wiedergibt. Allg. Th. Cap. III u. IV. Er hat sogar die Nomenclatur *ἀντισπαστικόν*, *χοριαμβικόν*, *ἐπιχοριαμβικὸν* aufgegeben und statt derselben eine neue von

der Stellung der zweisilbigen *πόδες* hergenommene Bezeichnungsweise angewandt, z. B. *ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου* für das nunmehr in einen Trochäus und drei Iamben zerlegte *χοριαμβικὸν δίμετρον*:

— ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ —.

Mit dieser neuen metrischen Theorie verbindet diese Quelle des Aristides allerlei rhythmische Elemente; dies hat auch Marius Victorinus (oder vielmehr eine von dessen Quellen) gethan, aber bei weitem nicht so reichhaltig wie unsere „Theorie der *συμπλέκοντες*“; und wenn die letztere auch manche der von ihr vorgebrachten rhythmischen Begriffe und Kategorieen falsch verstanden und falsch angewandt hat, so ist sie dennoch bei dem nur sehr fragmentarischen Zustande der rhythmischen Ueberlieferung für uns von Wichtigkeit. Insbesondere gibt sie uns einen traditionellen Anhaltspunkt für die rhythmische Messung der *μέτρα μικτά*, trotzdem dass sie hier schon den oben angedeuteten Standpunkt der Messung, der wo möglich noch unrhythmischer ist als Heliodors viersilbige Messung, zu Grunde legt. Mit Rücksicht auf die letztere, welche sie einmal, nämlich bei der mit der Länge anlautenden Form des Prosodiacus auch praktisch anwendet, stellt sie den Satz auf, dass es viersilbige *πόδες* oder *ῥυθμοὶ* gebe, welche bald in zweisilbige *πόδες ἁπλοῖ*, bald in *χρόνοι* d. i. in eine *θέσις* und *ἄρσις* aufgelöst und deshalb *μικτοὶ**) genannt würden. In *πόδες* ist z. B. der viersilbige Antispast und Diiambus in den oben angeführten Versen *κατθνάσκει Κυθέρη'* u. s. w. von dem Hephästioneischen Scholiasten aufgelöst, ebenso der Choriambus und Diiambus von Aristides selber, wenn dieser das *χοριαμβικὸν δίμετρον* — ∪ ∪ — | ∪ — ∪ — in einen Trochäus und drei Iamben zerlegt und demgemäss als *ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου* bezeichnet. Wird dagegen das *μέτρον μικτὸν* nach jener (Heliodoreischen) Weise nicht in zweisilbige *πόδες ἁπλοῖ*, sondern in viersilbige *πόδες σύνθετοι* abgetheilt, so zerlegt sich der Antispast oder Choriambus, der Diiambus u. s. w. in *χρόνοι*, das erste Silbenpaar desselben wird als *θέσις*, das zweite als *ἄρσις* gefasst:

—″ ∪, —′ ∪	∪ —″, ∪ —′		—″ ∪, ∪ —′	∪ —″, ′ ∪
θ. ἄ.	θ. ἄ.		θ. ἄ.	θ. ἄ.

---

*) *Μικτοὶ* ist hier ein fehlerhafter Ausdruck für *κοινοί*, denn dasjenige, was zweierlei Auffassungen zulässt, heisst nicht *μικτόν* sondern *κοινόν*, wie auch Cäsar anmerkt.

Eine jede Dipodie, welche sich in eine gleich grosse *θέσις* und *ἄρσις* zerlegt, ist nach Aristoxenus ein *πους δακτυλικός*. Dieser alte rhythmische Grundbegriff ist hier von der „Theorie der *συμπλέκοντες*“ herbeigezogen worden: sowohl der Ditrochäus und Diiambus wie auch der Choriambus und Antispast ist hier geradezu als *δάκτυλος* bezeichnet. Dasselbe findet sich auch in der Metrik des Marius Victorinus, in dem Capitel de rhythmo. Aristides hat hier aber das vor Marius Victorinus voraus, dass auch noch zwei aus zwei Spondeen bestehende Dipodieen, nämlich — –́ ⌞ –́ und –́ — –́ — als *δάκτυλοι* in dieselbe Kategorie mit dem Ditrochäus, Diiambus, Choriambus und Antispast gestellt werden unter folgender Terminologie (Aristid. Quint. 39 f.):

–̋ ⏑ –́ ⏑ *κρητικός, ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως.*

⏑ –̋ ⏑ –́ *δάκτυλος κατ' ἴαμβον, ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως.*

–̋ ⏑ ⏑ –́ *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ος γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως.*

⏑ — — ⏑ *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπ' ἰάμβου, ὃς ἐναντίως ἐσχημάτισται τῷ προειρημένῳ.*

— –̋ — –́ *δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τὸν μὲν γὰρ αὐτῶν εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται.*

–̋ — –́ — *δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχ(αι)οειδῆ ἀναλόγως τῷ προειρημένῳ συγκείμενος.*

Unter den bei den zwei letzten Doppeltakten gebrauchten Bezeichnungen *χορεῖος τροχαιοειδὴς* und *ἰαμβοειδὴς* haben wir die unmittelbar vor unserer Stelle von Aristides besprochenen *ἄλογοι χορεῖοι δύο, ὁ μὲν ἰαμβοειδὴς . . . ὁ δὲ τροχ(αι)οειδής*, also den statt eines Trochäus oder Iambus stehenden irrationalen Spondeus –́ — und — –́ zu verstehen, der Name *χορεῖος ἄλογος* für diesen irrationalen Spondeus ($2 + 1\frac{1}{2}$) ist auch der bei Aristoxenus vorkommende Terminus. Vgl. Allg. Th. Cap. III.

Irrationale Spondeen kommen in reinen *τροχαικὰ* und *ἰαμβικὰ* an den Stellen vor, wo eine *ἄρσις ἀδιάφορος* als Länge erscheint:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–̋ –́ ⏑ — –̋ –́ ⏑ –́ .

Aber wo erscheinen zwei solche Spondeen in dipodischer Verbindung, die eine als dipodische *θέσις*, die andere als dipodische *ἄρσις*? oder mit anderen Worten: in welchem Metrum kommt

es vor, dass von zwei auf einander folgenden Iamben oder Trochäen eine jede eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* hat? Lediglich in den *μέτρα μικτά* (über die *μέτρα σκάζοντα* s. die ionischen Metra a. E.):

–́ ⏒ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́
⏒ –́ ⏒ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́;

ohnehin weist uns unsere Stelle des Aristides für die *δάκτυλοι κατὰ χορεῖον* schon durch die Verbindung, in welche sie dieselben mit dem Choriambus und Antispast bringt, auf die gemischten Metra.

Somit lehrt die rhythmische Tradition, welche von der Theorie der *συμπλέκοντες* herbeigezogen wird, dass die in den *μέτρα μικτὰ* statt der Dipodieen:

–́ ⏑ –́ ⏑ und ⏑ –́ ⏑ –́

vorkommenden Dispondeen:

–́ – –́ –   – –́ – –́

nicht aus wirklichen (vierzeitigen) Spondeen, sondern aus *χορεῖοι ἄλογοι* bestehen und dieselbe rhythmische Messung haben wie die Spondeen der reinen iambischen und trochäischen Metra: die den Ictus tragende Länge hat zweizeitiges Maass, die ictuslose Länge ist anderthalbzeitig und ist eine um einen halben Chronos protos retardirende einzeitige Thesis und der spondeische Takt gehört nicht dem vierzeitigen daktylischen, sondern dem dreizeitigen trochäischen (diplasischen) Rhythmus an, — daher auch der Name „*χορεῖος*“.

Hiermit ist zugleich gesagt, dass die Trochäen und Iamben der *μέτρα μικτὰ* gleich denen der trochäischen und iambischen *καθαρὰ* dreizeitige, nicht vierzeitige Takte sind. H. Voss nahm sowohl für die trochäischen und iambischen Metra (z. B. den Trimeter) wie für die gemischten Metra eine vierzeitige Taktmessung an und diese Ansicht ist in neuerer Zeit (Lehrs, Meiners) wiederholt. Der Form der metrischen Schemata nach kann dies für die gemischten Metra noch immer berechtigter erscheinen als für die iambischen und trochäischen, denn in manchen gemischten Strophen sind die anscheinend vierzeitigen Takte (Spondeen, Daktylen, Anapäste) sogar häufiger als die Trochäen und Iamben, z. B. Antig. 944. Aber auch hier sind nach der bei Aristides erhaltenen rhythmischen Ueberlieferung die anlautenden vier Längen nicht

zwei vierzeitige Spondeen, sondern zwei retardirende *πόδες τρίσημοι ἄλογοι*, mithin die übrigen Takte *πόδες τρίσημοι ῥητοί*. Nach derselben Ueberlieferung hat der anlautende Spondeus nicht, wie Hermann will, zwei, sondern nur einen starken Takttheil (der erste Einzeltakt ist „Eine *θέσις*").

Nach derselben Ueberlieferung endlich ist ein Metrum wie ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — nicht, wie Böckh will, eine Verbindung von einer monopodischen und tripodischen Reihe, sondern ein einziger „*ῥυθμός*" (Aristid. 36. 37 Meib.) d. i. eine einzige tetrapodische Reihe. Vgl. S. 554.

§ 50.

Die Logaöden der subjektiven Lyrik.

Die Logaöden, die in ihrem bewegten Ethos und dem mannichfachen Wechsel der Versfüsse für die subjektive Lyrik den geeignetsten Rhythmus darbieten, nehmen in der Metrik der lesbischen Dichter die bei weitem hervorragendste Stellung ein und sind hier ungeachtet der Beschränkung der Lesbier auf bestimmte in mehreren Gedichten wiederholte Metra und ungeachtet der einfachen Strophencomposition zu einem so grossen Formenreichthum entwickelt, dass sich zwischen den einzelnen hierher gehörenden Maassen ein ebenso scharfer Gegensatz der metrischen Bildung und des ethischen Charakters ergibt wie zwischen den lesbischen Daktylen, Iamben, Trochäen und Ionici. Gleich den archilocheischen Metren werden die Logaöden der Lesbier für die Folgezeit zu typischen, oft gebrauchten Formen; vor allen wendet sich ihnen Anakreon zu, doch so, dass er manche Formen, die dem leichten Tone seiner Lyrik nicht zusagen, ausschliesst, dagegen neue Bildungen hinzufügt und auch in den metrischen Grundgesetzen manches Eigenthümliche hat; sodann hat sich die spätere Skolienpoesie und die Lyrik der alexandrinischen und nachklassischen Lyrik den lesbischen Formen angeschlossen. Die von Anakreon gebrauchten Logaöden werden von den Komikern adoptirt und weiter ausgebildet, in ähnlicher Weise wie die Iamben, Trochäen und Daktylo-Trochäen des Archilochus. Wir haben deshalb die stichischen und systematischen Logaöden der Komödie zugleich mit denen der Lesbier und des Anakreon, denen sie auch im systaltischen Tropos gleich stehen, zu behandeln, während die logaödischen

Strophen der Komödie unter den dem Drama eigenthümlichen Bildungen ihre Stelle finden.

Die Strophencomposition der Lesbier ist distichisch oder tetrastichisch, bei Anakreon auch tristichisch; die Einfachheit dieser Bildung wird noch dadurch erhöht, dass in der tetrastichischen Strophe zwei oder gar drei Verse dasselbe Metrum haben. Das epodische Schlusskolon der Strophe hängt nicht selten mit dem vorausgehenden Verse durch Wortbrechung zusammen, ohne sich zu einem selbständigen Verse gestaltet zu haben; so nicht bloss der Adonius der sapphischen, sondern auch der Glykoneus der asklepiadeischen Strophe. Auch in den aus der Wiederholung eines und desselben Verses bestehenden Gedichten der Lesbier fand eine strophische Gliederung statt. Hephästion 65 berichtet, dass die Gedichte des zweiten und dritten Buches der Sappho in den alten Handschriften nach Strophen von je zwei Versen paragraphirt waren; die horazischen Nachbildungen der alcäischen Oden zerfallen in Strophen von je vier Versen*), wie zuerst Meineke und Lachmann (Z. f. A. 1845. S. 481) bemerkten, und dieselbe Composition muss hiernach auch für Alcäus selber angenommen werden. Die strophische Gliederung, die fast immer durch Interpunktion bezeichnet wird, wird durch den melischen Vortrag bedingt, indem die verschiedenen Strophen desselben Gedichtes nach derselben Melodie gesungen wurden; wo eine Strophe nicht mit dem Satzende schliesst, wird der Anfang der folgenden Strophe durch den Anfang der Melodie dargestellt. Da die lesbische Lyrik durchgängig eine melische ist, so scheint für alle Gedichte, auch für die phaläceischen, die Strophencomposition nothwendig gewesen zu sein. Wenn sich dieselbe in den Phaläceen des Catull u. s. w. nicht nachweisen lässt, so deutet dies darauf hin, dass sich hier Catull nicht an die Lesbier, sondern an die späteren Dichter, die nicht mehr für den Gesang, sondern für die Lektüre schrieben, angeschlossen hat. — Neben der strophischen Bildung stehen die Systeme (die Glykoneen und die verschiedenen Arten der Pherekrateen), die aber bei den Lyrikern nicht wie die anapästischen Systeme *ἀπεριόριστα* sind, sondern antistrophisch wiederholt werden, in der Weise, dass die Strophe aus einem oder zwei Systemen besteht.

*) In den distichischen Gedichten machen je zwei Distichen eine strophische Einheit aus; auch hier kehrte nämlich nach je vier Versen dieselbe Melodie wieder.

Ueber die Auflösung und den Polyschematismus s. oben § 49. Hier ist nur noch zu bemerken, dass die spondeische Basis bei Alcäus und Sappho etwa noch einmal so häufig ist als die trochäische, iambische und pyrrhichische zusammengenommen und dass sie bei Anakreon den Iambus und den Trochäus (der Trochäus ist bei Anakreon seltener als der Iambus) sogar um das Fünf- oder Sechsfache überwiegt. In den Nachbildungen der Römer wird der Spondeus allmählig zur einzig geltenden Form, so bei Horaz, während Catull in den Phaläceen den Trochäus und Iambus als seltenere Füsse zulässt und in den glykoneischen Systemen den Trochäus sogar vorwiegen lässt. Ob auch bei den Griechen je nach den einzelnen Metren ein Unterschied im Gebrauch der basischen Füsse sattfand, lässt sich nicht mehr bestimmen.

I. Logaödische Tripodieen.

Akatalektische Pherekrateen.

Die kürzeste logaödische Reihe ist die Tripodie. Sie erscheint in einer doppelten Form, je nachdem der Daktylus an erster oder zweiter Stelle steht; die zweite Form heisst bei den Alten Pherekrateus; wir dehnen diesen Namen auch auf die erste Form aus, wie ein Gleiches von den alten Metrikern und von Hermann schon bei dem Glykoneus geschehen ist, und unterscheiden nach der Stellung des Daktylus an erster oder zweiter Stelle einen ersten und zweiten Pherekrateus:

erster Pherekrateus –́ ◡ ◡ — ◡ — ◡̄
zweiter Pherekratens ◡́ ◡̄ — ◡ ◡ — ◡̄

Nach der antiken Auffassung ist der erste ein *χοριαμβικὸν μικτόν*, der zweite ein *ἀντισπαστικὸν μικτόν*. — Hephäst. 30. 33 u. s. (choriambisches und antispastisches Hephthemimeres, Heptasyllabon). — Seinem geringen Umfange entsprechend trägt der Pherekrateus den Charakter der Leichtigkeit und Flüchtigkeit und wird daher in stichischer und systematischer Composition für tändelnde und muthwillig scherzende, oft für lascive Poesie gebraucht, sowohl bei den Lyrikern als den Komikern. Der erste Pherekrateus erscheint in den Epithalamien der Sappho, je zwei Reihen zu einem Verse ohne Einhaltung der Cäsur vereinigt (*ἀσυνάρτητον μονοειδὲς*, Hephäst. p. 57):

fr. 99: *Ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν | δὴ γάμος, ὡς αραο,*
ἐκτετέλεστ', ἔχης δὲ | παρθένον, ἂν ἄραο.
fr. 100: *μελλίχιος δ' ἐπ' ἰμέρ|τῳ κέχυται προσώπῳ.*

Den zweiten Pherekrateus finden wir stichisch bei Anakreon: Fr. 15: *οὐ δηὖτ' ἔμπεδός εἰμι | οὐδ' ἀστοῖσι προσηνής.* | fr. 16: *Μυθῖται δ' ἀνὰ νῆσον, | Μεγίστη, διέπουσιν | ἱερὸν ἄστυ* (*Νυμφέων*). Ueber den Gebrauch bei den Komikern s. unten.

Anakrusische Pherekrateen.

(Logaödischer Prosodiacus und Parömiacus.)

Beide Formen des Pherekrateus, sowohl mit akatalektischem als katalektischem Auslaute, können durch eine Anakrusis erweitert werden. Dadurch entsteht der logaödische Parömiacus und Prosodiacus, den wir nach der Stellung des daktylischen Fusses als ersten oder zweiten Parömiacus oder Prosodiacus bezeichnen; die Alten sehen hier ein *μέτρον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* und *ἐπιωνικόν*:

erster	logaöd. Parömiac.	⏑̲ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑̄
	logaöd. Prosodiac.	⏑̲ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –
zweiter	logaöd. Parömiac.	⏑̲ –́ ⏑̄ – ⏑ ⏑ – ⏑̄
	logaöd. Prosodiac.	– –́ ⏑̄ – ⏑ ⏑ –

Der erste logaödische Parömiacus kommt stichisch bei Sappho vor, fr. 52: *Δέδυκε μὲν ἀ σελάννα | καὶ Πληΐαδες, μέσαι δὲ | νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὤρα, | ἔγω δὲ μόνα καθεύδω.*

Viel häufiger ist der erste logaödische Prosodiacus erhalten, der gleich dem anapästischen Prosodiacus gewöhnlich die Bedeutung des Marschrhythmus hat, wie namentlich aus der Komödie hervorgeht.

Unter den Lyrikern hat ihn nach Hephaest. 35 und Tricha 291 hauptsächlich Telesilla gebraucht, von der zwei Verse erhalten sind, fr. 1 (vielleicht aus einem prosodischen Parthenion):

ἅδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν Ἀλφεόν.

Von Sappho ist hierher zu rechnen fr. 50, vielleicht auch Alcaeus fr. 75, Anacr. 40. Ueber den Gebrauch in der Komödie s. unten.

Katalektische Pherekrateen.

(Asklepiadeen und Asklepiadeische Strophen.)

Die katalektischen Pherekrateen unterscheiden sich in ihrem Ethos wesentlich von den akatalektischen, da sie durch die unvermittelte Aufeinanderfolge zweier Arsen einen Rhythmus hervor-

bringen, der nicht den Charakter der Flüchtigkeit und spielenden Leichtigkeit, sondern des bewegten Ernstes trägt. Daher ist dies Metrum der Komödie fremd geblieben, während es von den subjektiven Lyrikern mit um so grösserer Vorliebe gebraucht ist. Am häufigsten ist die Verbindung zweier katalektischer Pherekrateen zu einem Verse, der wegen seines Gebrauches bei dem späteren Dichter Asklepiades *Ἀσκληπιάδειον δωδεκασύλλαβον* genannt wird, obwohl er schon bei den Lesbiern vorkommt, ja sogar zu den häufigsten Formen der alcäischen und sapphischen Lyrik gehört. Dieser Vers hat mit dem elegischen Pentameter die grösste Analogie, die bereits die Alten richtig herausfühlten (Mar. Vict. 2594. Atil. 2700. Plot. 2656); er unterscheidet sich von demselben nur durch die diplasische Messung der Daktylen und die Einmischung trochäischer Füsse; zur Vermeidung der Monotonie steht der Trochäus in der ersten Reihe an der ersten, in der zweiten Reihe an der zweiten Stelle und der ganze Vers muss als die Verbindung eines zweiten und ersten katalektischen Pherekrateus aufgefasst werden:

⏓́ ⏑̄ — ⏑ ⏑ —   —́ ⏑ ⏑ — ⏑ —

Die Cäsur ist bei den Griechen oft unterlassen, bei den Lateinern niemals. Ueber die antispastische Messung der griechischen und die choriambische der lateinischen und der neueren Metriker s. oben § 49. Auch die Messung nach Daktylen war schon den Alten bekannt, Plot. 2656. — Der Asklepiadeus ist entweder stichisch oder strophisch gebraucht, im letzteren Falle ist er entweder am Anfange oder am Ende der Strophe mit einem Glykoneus verbunden, so dass den Tripodieen eine Tetrapodie als Prodikon vorausgeht oder als Epodikon folgt. a) Asklepiadeus in stichischer Composition (von den Neueren *Asclepiadeum primum* genannt) bei Alcäus und bei Sappho (im fünften Buche), Atil. 2700.

Alc. fr. 33: Ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν
λάβαν τῶ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων,
ἐπειδὴ μέγαν ἆθλον Βαβυλωνίοις
συμμάχεις τελέσαις, ῥύσαό τ' ἐκ πόνων u. s. w.

Alc. fr. 40. Sappho (?) fr. 55. — Horat. carm. 1, 1; 3, 30; 4, 8.

b) Asklepiadeus mit vorausgehendem zweiten Glykoneus distichisch verbunden (*Asclepiadeum secundum*), oft bei Horaz:

Alc. 82: *Νῦν δὴ οὗτος ἐπικρέτει*
Κινήσαις τὸν ἀπ' ἴρας πύκινον λίθον.
Sapph. 56: *Φαῖσι δή ποτα Λήδαν ὐακίνθινον*
πεπυκαδμένον ὤιον
εὕρην . . . .

c) Drei Asklepiadeen mit einem schliessenden Glykoneus zu einer tetrastichischen Strophe verbunden (*Asclepiadeum tertium*), Horat. carm. 1, 6. 15. 24. 33; 2, 12; 3, 10. 16; 4, 5. 12.

Scriberis Vario fortis et hostium
victor, Maeonii carminis aliti,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit.

In den Fragmenten des Alcäus liegt kein Beispiel mehr vor; von Sappho ist noch der Schluss einer Strophe erhalten fr. 64, wo der epodische Glykoneus sich ebenso wie der Adonius der Sapphischen Strophe mit Wortbrechung an den vorausgehenden längeren Vers anschliesst:

ἐλθόντ' ἐξ ὀράνω πορφυρίαν ἔχον-
τα προϊέμενον χλάμυν.

d) Zwei Asklepiadeen mit einem zweiten Pherekrateus als drittem Verse und einem Glykoneus als Schluss (*Asclepiadeum quartum*). In Strophe c gehen der schliessenden Tetrapodie sechs Tripodieen, hier bloss fünf voraus, von denen die fünfte akatalektisch ist; in beiden Strophen ist also die Eurhythmie stichisch mit einem Epodikon. Horat. 1, 5. 14. 21. 23; 3, 7. 13; 4, 13.

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam?

Von Alcäus sind nur noch die beiden Schlussverse erhalten, fr. 43:

λάταγες ποτέονται
κυλιχνᾶν ἀπὸ Τηϊᾶν.

Ausser den Asklepiadeen haben sich bei den subjektiven Lyrikern noch andere Verbindungen des akatalektischen Pherekrateus gebildet. So finden wir drei erste Pherekrateen mit einander verbunden als Anfang eines Skolions, Vesp. 1245:

χρήματα καὶ βίον | Κλειταγόρᾳ τε κἀμοὶ μετὰ Θετταλῶν

mit einem darauf folgenden Phalaeceus. Ebenso Alcaeus fr. 11:

. . . ὥστε θέων ⁝ μηδέν' Ὀλυμπίων | λῦσαι ἄτερ Ϝέθεν.

Wahrscheinlich war hier die Verbindung systematisch und ein Adonius bildete den Schluss. Eine analoge Composition treffen wir bei Sappho und Anakreon: der zweite katalektische Pherekrateus wird mit dem Adonius zu einem Verse verbunden, ein Metrum, das sich zu dem eben genannten Systeme wie der Priapeus zu dem glykoneischen Systeme verhält:

⏓́ ⏑̄ — ⏑ ⏑ —   —́ ⏑ ⏑ — —

Den häufigen Gebrauch bei Sappho bezeugt Mar. Victor. 2577: *hoc frequentur usa est Sappho,* fr. 57 *ὀφθάλμοις δὲ μέλαις νύκτος ἄωρος*, wo die Veränderung zur daktylischen Pentapodie unnöthig ist. Von Anakreon gehört hierher fr. 13B: *τίλλει τοὺς κνάμους ἀσπιδιώτης*; nach ihm heisst der Vers *Anacreontium*. Mar. Victor. 2534. — *Phalaecius hendecasyllabos alter* bei Terent. Maur. 1945.

II. Choriambisch-logaödische Formen.

Ein sehr beliebtes Metrum der lesbischen und anakreonteischen Lyrik ist die Verbindung des ersten Pherekrateus mit einer oder zwei vorausgehenden katalektisch-daktylischen Dipodieen (Choriamben). Die hierdurch entstehenden Verse lauten entweder einfach mit der Arsis an, oder sie beginnen mit einer einsilbigen Anakrusis (anceps), oder werden endlich durch eine vorangehende tripodische Reihe, den katalektischen zweiten Pherekrateus, erweitert. Das Gemeinsame dieser Formen besteht in der häufigen Synkope der Thesis und den dadurch entstehenden dreizeitigen Längen, wodurch die choriambisch-pherekrateischen Verse im Ethos mit den Asklepiadeen übereinkommen, nur dass der bewegte Charakter zu noch grösserer Leidenschaft und einem energischen, fast gewaltsamen Schwunge gesteigert wird und bisweilen in ein feierliches und erhabenes Pathos übergeht. Dem rhythmischen Charakter entspricht durchgehends der Ton und Inhalt der Gedichte, so viel hiervon die kargen Fragmente erkennen lassen; auch die Nachbildungen des Catull und Horaz sind diesem Ethos im Wesentlichen treu geblieben. Die Composition ist meistens stichisch, seltener distichisch, indem ein proodischer Glykoneus oder Pherekrateus als besonderer Vers vorausgeschickt wird. Die einzelnen Formen gruppiren sich nach folgenden Klassen:

1) Choriambischer Monometer und erster Pherekrateus —́ ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓, von Anakreon gebildet (daher

Anacreontium, Servius 1822): fr. 31. 32 *δακρυόεσσάν τ' ἐφίλησεν αἰχμάν*, Hephaest. 31). Auch die katalektische Form des Verses scheint bei Anakreon vorzukommen, fr. 36 *αἰνοπαθῆ πατρίδ' ἐπόψομαι.* — Häufiger ist die durch Anakrusis erweiterte Form nachzuweisen (Hephaest. 36), Anacr. 33: *οὐδ' ἀργυρέη κω τότ' ἔλαμπε πειθώ*, Sapph. 54. Sappho liess, wie aus fr. 51, 2. 3 hervorgeht, einen polyschematistischen Wechsel des ersten mit dem zweiten Glykoneus zu: *κῆνοι δ' ἄρα πάντες καρχήσιά τ' ἦχον | κἄλειβον, ἀράσαντο δὲ πάμπαν ἔσλα.*

2) Choriambischer Dimeter und erster Pherekrateus ⏊ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏊ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓, Hephaest. 31, bei Servius 1822 *Sapphicum* genannt, Sapph. fr. 60 *δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι*, Anacr. 28. 29. Alcäus verband nach Atil. 2703 und Mar. Victor. 2614 den Vers mit einem vorausgehenden ersten Pherekrateus zu einer distichischen Strophe, welche Horaz carm. 1, 8 mit der Veränderung nachbildet, dass er statt des choriambischen Dimeters einen dritten Glykoneus substituirt: *Lydia, dic, per omnes | te deos oro, Sybarin cur properas amando.* Die anakrusische Form des Verses war bei Sappho häufig und wird deshalb *αἰολικὸν* genannt (Hephaest. 36), fr. 76—80: *σὺ δὲ στεφάνοις, ὦ Δίκα, πέρθεσθ' ἐράταις φοβαῖσιν |, ὄρπακας ἀνήτοιο συνέρραισ' ἀπάλαισι χέρσιν.*

Anakreon endlich gebrauchte an Stelle des anlautenden Choriambus auch einen in der ersten Arsis aufgelösten Diiambus:

⏑ ⏖ ⏑ — — ⏖ — ⏊ ⏖ — ⏑ — ⏑̄

ein Metrum, welches er nach Hephaest. 31 in dem Gedichte *Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφαις | διὰ τὸν Ἔρωτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ παῖς ἐθέλει συνηβᾶν* (fr. 24. 25) durchgängig gewahrt hat. Vgl. Plotius 2655. Die neueren Metriker sehen in dem Anlaut des Verses einen aufgelösten Choriambus, den Alten war auch die Auffassung als aufgelöster Diiambus bekannt (*ὡς εἶναι κοινὴν λύσιν τῆς τε χοριαμβικῆς καὶ τῆς ἰαμβικῆς*, Heph. 31). Die diiambische Messung ist die richtige, da sie in den übrigen choriambischen Metren des Anakreon und der Komiker, die sich hier an Anakreon anschliessen, ihre Analogie findet, während sich bei ihnen von einer Auflösung des Choriambus keine Spur zeigt. Eine analoge Bildung haben wir nämlich in dem anakreonteischen Gedichte auf Artemon fr. 21, wo auf den choriambischen Dimeter anstatt des ersten Pherekrateus der erste

Glykoneus folgt; zwei Verse dieser Form werden mit einem iambischen Dimeter zu einer tristischen Strophe verbunden:

νήπλυτον εἴλυμα κακῆς ἀσπίδος, ἀρτοπώλισιν
κἀθελοπόρνοισιν ὁμιλέων ὁ πονηρὸς Ἀρτέμων
κίβδηλον εὑρίσκων βίον*).

Aus der ersten und zweiten choriambisch-pherekrateischen Grundform geht durch Vorausstellung eines katalektischen zweiten Pherekrateus eine dritte und vierte hervor:

3) Die erste Form wird im Anlaut durch einen katalektischen zweiten Pherekrateus**) erweitert:

⏒ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑

*) Auch in diesem Gedichte tritt an die Stelle des anlautenden Choriambus polyschematistisch der Diiambus, v. 13 πάϊς Κύκης καὶ σκιαδίσκην ἐλεφαντίνην φορεῖ, und ebenso wird in der zweiten Reihe des Verses dem ersten Glykoneus der iambische Dimeter substituirt, v. 3 πρὶν μὲν ἔχων βερβέριον, καλύμματ' ἐσφηκωμένα. Dies ist derselbe diiambisch-choriambische Rhythmus wie in dem obigen fr. 24, nur dass dort das Metrum mit Auflösung der ersten Arsis constant gewahrt ist, während hier ein polyschematistischer Wechsel stattfindet und die Auflösung des Diiambus nur vereinzelt vorkommt, v. 12 χρύσεα φορέων καθέρματα. In den analogen diiambisch-choriambischen Formen der Komiker steht die Auflösung des Diiambus über allen Zweifel sicher, vgl. § 52. — Mehr als zwei Choriamben werden in der stichischen Composition der klassischen Zeit dem Pherekrateus nicht vorausgestellt, bloss die strophische Composition der Dramatiker, in welcher die choriambisch-pherekrateischen Verse nur sehr vereinzelt zugelassen werden, geht in bestimmten Fällen, um ein besonderes Pathos zu erreichen, über jene Grenze hinaus. Die alexandrinische Poesie dagegen nimmt keinen Anstand auch in stichischen Gedichten die Zahl der Choriamben bis zu drei und vier zu erhöhen. Drei Choriamben gebraucht Kallimachus in seinem Branchos: Δαίμονες εὐυμνότατοι, Φοῖβέ τε καὶ Ζεῦ Διδύμων γενάρχα (μέτρον Καλλιμάχειον), vier Choriamben der Pleiadentragiker Philikos in einem Hymnus auf Demeter: Τῇ χθονίῃ μυστικὰ Δήμητρί τε καὶ Περσεφόνῃ καὶ Κλυμένῳ τὰ δῶρα (μέτρον Φιλίκειον) Hephaest. 31; Tricha 284; Suidas s. v. Φιλίσκος; Plotius 2655; Serv. 1823; [Terent. 1883; Mar. Vict. 2583]; Caes. Bass. 2678; Mar. Vict. 2532.

**) Der Anfang dieses Verses wurde bisher in zwei Reihen, eine Basis und einen Choriamb zerlegt, aber die Basis ist keine selbständige Reihe (vgl. oben), sie ist mit den folgenden Silben zum katal. Pherekrateus zusammenzufassen. Der ganze Vers entspricht genau Aeschyl. Supplic. 82:

ἔστι δὲ κἀκ πολέμου | τειρομένοις | βωμὸς Ἄρης φυγάσιν,

mit dem Unterschiede, dass die rein daktylische Bildung in eine logaödische übergegangen ist. So wenig man bei Aeschylus die erste Reihe in einen Daktylus und Choriambus sondern kann, so wenig darf der katalektische Pherekrateus in eine Basis und einen Choriamb als selbständige Reihen gesondert werden. Dasselbe gilt von dem unter 4 angeführten Metrum.

Den akatalektischen Vers, welcher von Hephaest. 35, Tricha 289 nach Simmias benannt wird (*μέτρον Σιμμιακόν*), verbindet Anakreon nach Hephaestion mit einem proodischen zweiten Glykoneus zu einer distichischen Strophe, fr. 19. 20 *ἀρθεὶς δηὖτ' ἀπὸ Λευκάδος | πέτρης ἐς πολιὸν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι.* Der katalektische Vers wird von Sappho und Alcäus sehr häufig stichisch gebraucht (daher *Σαπφικὸν ἑκκαιδεκασύλλαβον*, Hephaest. 35; Tricha 289; Mar. Vict. 2616. 2621; *Σαπφικὸν ἑκκαιδεκασύλλαβον καὶ Ἀλκαϊκόν* Tricha ep. 288; Alcaicum Serv. 1824); Sappho hatte die Gedichte des dritten Buches durchgehends in diesem Metrum geschrieben, fr. 65—74 z. B. 68 nach Bergk:

Κατθάνοισα δὲ κείσεαι πότα, κωὐ μναμοσύνα σέθεν
ἔσσετ' οὔτε τότ' οὔτ' ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχεις βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας, ἀλλ' ἐφάνης κὴν Ἀΐδα δόμοις
φοιτάσεις πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

Bei Alcäus scheint das Metrum hauptsächlich in energisch bewegten Paroinien gebraucht zu sein, fr. 37 A. 39. 41. 42. 44. 83—87:

Μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδριον ἀμπέλω

und es wird deshalb in der späteren Paroinien- und Skolienpoesie zu einer typischen Form, Praxilla fr. 3 u. 4 (mit Beibehaltung der pyrrichischen Basis), Scol. B. III[4], 650. An Sappho schliesst sich Catull. carm. 30, an Alcäus Horaz carm. 1, 11. 18; 4, 10 an. Auch in der alexandrinischen Poesie wird das Metrum vielfach nachgebildet von Theokrit 28*), Kallimachus Anthol. Pal. 13, 10, Phaläkus Mar. Victor. 2598 [wo Keil freilich den Namen Phalaecus als verkehrtes Glossem tilgt] (daher *Phalaecium*, Diomed. 519; Plotius 2657) und Asklepiades (daher *Asclepiadeum*, Plotius l. l.). Endlich wird die schliessende Reihe des Verses zum sogenannten Adonius verkürzt:

⏒ ⏕ — ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏓

und in dieser Weise von Alcäus, Sappho (Hephaest. 34) und Anakreon (daher *Anacreontium*, Servius p. 463, 26 *K.*) gebraucht, von der ersteren in dem Liede auf den Tod des Adonis, fr. 62:

κατθνάσκει Κυθέρη' ἄβρος Ἄδωνις, τί κε θεῖμεν;
καττύπτεσθε κόραι καὶ κατερείκεσθε χίτωνας.

Die Schlussreihe bestand häufig aus dem Refrain *ὦ τὸν Ἄδωνιν*

---

*) Hierher gehört auch das äolische Gedicht 30, welches in distichischen oder tetrastichischen Strophen abgefasst zu sein scheint. S. die Litteratur in Theocr. id. comment. instr. Fritzsche[2] Lips. 1870 II, p. 264.

und wurde deshalb von Metrikern *Adonium* oder *Adonidium* genannt; Plotius 2640; Serv. 1820; Mar. Victor. 2518; etc.

4) Die zweite Form wird im Anlaut durch einen katalektischen zweiten Pherekrateus erweitert. Dieser Vers lässt sich nur mit katalektischem Schlusspherekrateus nachweisen:

⏒ ⏓ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ —

bei Alcäus fr. 48 (daher *Ἀλκαϊκόν*, Trich. 289; Hephaest. 35): *Κρονίδα βασίληος γένος Αἴαν τὸν ἄριστον πέδ' Ἀχίλλεα.*

III. Logaödische Tetrapodieen.

(Glykoneen, Priapeen, Eupolideen, Kratineen.)

Die Tetrapodie lautet bei den Lyrikern fast durchgängig auf die Arsis aus, der Daktylus steht an erster oder zweiter, selten an dritter Stelle:

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — gemischter choriambischer Dimeter
⏒́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — gemischter antispast. Dimeter, Glykoneus
⏒́ ⏓ — ⏓ — ⏑ ⏑ — epichoriambischer Dimeter.

Der Name Glykoneus gehört streng genommen nur der antispastischen Form, Hephaest. 33, doch wird er von den alten Metrikern auch auf die dritte Form (Hephaest. 58 polyschematistischer Glykoneus), von G. Hermann auch auf die erste Form übertragen und so bezeichnen auch wir jene drei Formen als ersten, zweiten und dritten Glykoneus (mit Daktylus an erster, zweiter, dritter Stelle). Die Lyriker verbinden den Glykoneus entweder mit einem Pherekrateus oder einer trochäischen Reihe zu einem stichisch gebrauchten Verse, oder sie vereinigen mehrere Glykoneen zu einem pherekrateisch abschliessenden Systeme; über die Strophen mit einem glykoneischen Proodikon oder Epodikon s. S. 564.

1) Der glykoneisch-pherekrateische Vers, genannt Priapeius, ein beliebtes Maass für leichte Poesie erotischer oder skoptischen Inhalts, welches namentlich im Satyrdrama eine ausgedehnte Anwendung fand (deshalb von Einigen *satyricum* genannt) und auch in der alten Komödie häufig gebraucht wurde. Mar. Victor. 2599. Wegen des spielenden Rhythmus (*ipse enim sonus indicat esse hoc lusibus aptum*, Terent. 2752) machte die nachklassische Zeit diesen Vers zu einem Maasse priapeischer Lieder, daher rührt der Name *Πριαπήϊον*, womit *ἰθυφάλλιον* Dionys. comp. verb. 4 (p. 48 Sch.) zusammenstimmt.

Der zweite Priapeus mit dem Daktylus an der zweiten Stelle der beiden Reihen:

⏒́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏒́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏒

Sapph. 45 *ἄγε (δὴ) χέλυ δῖά μοι φωναέσσα γένοιο.* | Anacr. 17. 18 *ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς*; häufig auch von den Römern in priapeischen Liedern und anderen leichten Poesieen (Catull. 17; Maecen. Anthol. M. 1, 84) nachgebildet, überall mit Festhaltung des muthwilligen Tones, später auch mit unrichtiger Verkürzung der letzten Arsis des Glykoneus, Terent. 2817; Mar. Vict. 2600 (Priap. 88, 4. 9; Terent. 2752 u. s. w.).

Der erste Priapeus mit dem Daktylus an der ersten Stelle der beiden Reihen (Heph. 31):

–́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓

Anacr. 22. 23 *σίμαλον εἶδον ἐν χορῷ πηκτίδ' ἔχοντα καλὴν*, häufig bei den Komikern, s. unten.

Der dritte Priapeus, d. h. dritter Glykoneus und zweiter Pherekrateus (die polyschematistische Form nach den Alten):

⏓́ ⏒ — ⏒ — ⏑ ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓

Euphorion ap. Heph. 57 *οὐ βέβηλος, ὦ τελεταὶ τοῦ νέου Διονύσου.*

2) Das glykoneische System verhält sich dem Metrum nach ebenso zum Priapeus wie das trochäische, iambische oder anapästische System zum Tetrameter: der Glykoneus wird vor dem Pherekrateus mehrmals wiederholt ohne Zulassung von Hiatus und Syllaba anceps, doch nicht immer mit Einhaltung der Cäsur. Die Zahl der Glykoneen beträgt bei den Lyrikern und Komikern zwei bis vier, so dass das kleinste System aus drei, das grösste aus fünf Reihen besteht.

Nach Atilius Fortunatianus 2701 hat schon Alkman Glykoneen gebildet (fr. 90 *μῆον ἢ κοδύμαλον*); dasselbe wird von Alcäus und Sappho berichtet; von der letzteren sind hierher zu rechnen fr. 46 ff. *κἀπάλαις ὑποθύμιδας* | *πλέκταις ἀμπ' ἁπαλᾷ δέρᾳ.* Der Hauptvertreter der glykoneïschen Systeme ist Anakreon, nach welchem die glykoneische Reihe auch *Ἀνακρεόντειον ὀκτωσύλλαβον* genannt wird. Der Daktylus steht hier überall an zweiter Stelle. In den meisten Fragmenten sind vier Reihen zu einem Systeme vereinigt, fr. 14:

> *Σφαίρῃ δηὖτέ με πορφυρέῃ | βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως | νήνι ποικιλοσαμβάλῳ | συμπαίζειν προκαλεῖται·*
> *ἡ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου | Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην, | λευκὴ γάρ, καταμέμφεται, | πρὸς δ' ἄλλον τινα χάσκει.*

Ebenso fr. 4. 6. 8. Catull. 39 (Hymnus auf Diana). In zwei anderen Fragmenten Anakreons sind Systeme von drei und fünf Reihen zu einer Strophe verbunden (Hephaest. 69), fr. 2 und fr. 1;

eine Art der Composition, die auch in den aus logaödischen Prosodiakoi bestehenden Systemen vorkommt, Equit. 1111. Strophen von fünf Reihen finden wir in dem wahrscheinlich nach einer Strophe der Sappho gebildeten Hymenäus des Catull 61: vor der Interjection, mit welcher der oft wiederholte Refrain der beiden Schlussreihen beginnt, ist wie in den anapästischen und glykoneischen Systemen der Tragiker Hiatus und kurze Arsis gestattet (Bergk Anakreon p. 35). Auch in der drittletzten Strophe kommt an derselben Stelle eine kurze Thesis vor: *noscitetur ab omnibus* | *et pudicitiam suae*, ebenso wie auch die Tragiker in ihren glykoneischen Systemen hin und wieder eine nicht durch folgende Interjection gerechtfertigte Syllaba anceps oder Hiatus zulassen, Oed. Col. 1215 *μακραὶ* | *ἁμέραι*, Oed. Col. 132 *φροντίδος* | *ἱέντες*, Eur. Electr. 207 *φυγὰς* | *οὐρείας*, Hiket. 993 *αἰθέρα* | *λαμπάδ'*. Vgl. übrigens Fleckeisen in N. Jahrb. 61 S. 3. 4. Wir glauben nicht, dass diese einzige Syllaba anceps in der drittletzten Strophe berechtigt, auch alle übrigen 45 Strophen des Gedichtes in zwei Verse, nämlich einen aus drei Glykoneen bestehenden Vers und einen Priapeus zu theilen, eine Form, zu der sich bei den griechischen Lyrikern durchaus keine Analogie findet:

Collis o Heliconii cultor, Uraniae genus, qui rapis teneram ad virum
Virginem, o Hymenaee Hymen, o Hymen Hymenaee.

3) In den glykoneisch-trochäischen Versen ist der Glykoneus mit einem Ithyphallicus oder mit einer trochäisch-katalektischen Tetrapodie in analoger Weise vereinigt, wie in dem Priapeus mit einem Pherekrateus; auch diese Bildung geht auf die Lyriker zurück. Den glykoneisch-ithyphallischen Vers (mit Daktylus an erster Stelle) treffen wir bei Anakreon:

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — —

fr. 30: *Τὸν μυροποιὸν ἠρόμην Στράττιν εἰ κομήσει*, Hephaest. 55.

4) Hyperkatalektische und anakrusische Glykoneen sind bei den Lesbiern und Anakreon ziemlich spärlich vertreten, ja es sind die hierher gehörigen Formen nicht einmal alle gesichert.

Den hyperkatalektischen ersten Glykoneus finden wir bei Anakreon 46 mit einem vorausgehenden akatalektischen Glykoneus derselben Form zu einem Verse verbunden: *ἀστραγάλαι δ' Ἔρωτός εἰ|σιν μανίαι τε καὶ κύδοιμοι*. Durch eine Anakrusis ist dieser Vers Anakr. 39 erweitert: *πλεκτὰς δ' ὑποθυμίδας περὶ* | *στήθεσι λωτίνας ἔθεντο*. — Der hyperkatalektische zweite Glykoneus mit anlautender Anakrusis, *μέτρον Πραξίλλειον* genannt Hephaest. 36, erscheint

im stichischen Gebrauch bei Sappho fr. 53 *πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ σελάνμα, | αἱ δ' ὡς περὶ βῶμον ἐστάθησαν*, ebenso Anakr. 59. — Der hyperkatalektische zweite Glykoneus wird von Anakr. fr. 35 mit einem ersten Pherekrateus verbunden: *Ἱπποθόρον δὲ Μυσοὶ | εὑρεῖν μῖξιν ὄνων πρὸς ἵππους.* Dieselbe Reihe wird von Alcäus mit einem vorausgehenden akatalektischen zweiten Glykoneus und einer folgenden katalektisch-trochäischen Dipodie zu einem Verse vereint fr. 15. 49. 51:

⏓́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —   —́ ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ —

μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος | χάλκῳ· πᾶσα δ' Ἄρῃ κεκόσμη|ται στέγα λάμπραισιν κυνίαισι, κατ|τᾶν λεῦκοι καθύπερθεν ἴππι|οι λόφοι.

Doch muss es dahingestellt bleiben, ob nicht vielleicht die beiden letzten Elemente des Verses eine einzige hexapodische Reihe ausmachen.

IV. Logaödische Pentapodieen.

Die Pentapodieen, welche in stichischer Composition und in Strophen der subjektiven Lyrik gebraucht werden, haben den Daktylus entweder an erster oder zweiter oder dritter Stelle; die meisten dieser Formen können auch mit der Anakrusis anlauten, den Auslaut bildet gewöhnlich eine Thesis, selten eine Arsis. Logaödische Pentapodieen mit mehr Daktylen, wie das *Πραξίλλειον* Heph. 25 und das *Ἀρχεβούλειον* Heph. 29 (mit je drei Daktylen), scheinen von den Lesbiern und Anakreon nicht gebraucht zu sein; das *ἐγκωμιολογικὸν* (Heph. 51) ist nicht logaödisch, sondern *ἀσυνάρτητον* im Sinne der Alten.

1.	⏒ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒	Dakt. an 1. Stelle
2.	⏑́ ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒	Dakt. an 2. Stelle
	⏒ —́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒	
3.	—́ ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏒	Dakt. an 3. Stelle.
	⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏒	
	⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ —	

Ueber die antike Bezeichnung dieser Reihen s. § 49.

1) Pentapodie mit Daktylus an erster Stelle kommt nur mit vorausgehender Anakrusis vor, Sapph. (?) *τριβώλετερ. οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι λώβα* bei Hephaest. 36.

2) Pentapodie mit Daktylus an zweiter Stelle, *Φαλαίκειον ἐνδεκασύλλαβον*, ein häufiges Maass der Sappho (daher auch *hendecasyllabus Sapphicus*), die es im fünften Buche theils stichisch gebraucht, theils mit anderen Versen verbunden hatte, aber, wie Mar. Vict. p. 148 *K.* ausdrücklich erklärt, nicht die Erfinderin war.

Ausserdem wird Anakreon als Vertreter des phaläceischen Maasses genannt, von dem der Vers erhalten ist fr. 38: *ἀσήμων ὑπὲρ ἑρμάτων φορεῦμαι*, Hephaest. 33; Caes. Bass. p. 260 f. *K.*; Mar. Vict. 2595 ff. 2566. Zahlreicher sind die Phaläceen stichischer Composition bei den Alexandrinern und den Epigrammatikern der Anthologie erhalten, Theocrit. epigr. 20, Phaläcus, Antipater, Alpheus (Anthol. Palat. 13, 6; 7, 390; 9, 110). Den Mangel griechischer Beispiele aus der älteren Zeit ersetzt Catull, der dies Metrum nach Caesius Bassus p. 261, 4 *K.* der Sappho, dem Anakreon und Anderen nachgebildet hat; der leichte spielende Ton der catullianischen Hendekasyllaben war ohne Zweifel auch den griechischen Vorbildern eigenthümlich; auch die phaläceischen Gedichte der übrigen lateinischen Dichter tragen denselben Charakter, bei Varro, Maecenas (Anthol. Lat. ed. Meyer. 37. 82. 83), Statius, Martial, Petron (Anthol. Lat. ed. Riese 700), in den Priapeia u. s. — Schon Sappho hatte nach der Ueberlieferung den Vers mit anderen Metren zu Strophen verbunden; distichischen Verbindungen mit dem Hexameter, dem Hexametron perittosyllabes, dem Trimeter, dem Hemiamb begegnen wir öfter bei den griechischen Epigrammatikern, Theocrit. epigr. 17, Callimach. epigr. 42, Parmenon Anthol. Palat. 13, 18; in der älteren Skolienpoesie wurde eine mit zwei Phaläceen beginnende tetrastichische Strophe, die wahrscheinlich auf die lesbische Lyrik oder Anakreon zurückzuführen ist, zu einer oft wiederholten Form:

⏒́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓
⏒́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓
⏑ ⏑ –́ ⏑ —   –́ ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ —   –́ ⏑ ⏑ — ⏑ —

Die ganze Strophe ist eurhythmisch eine Verbindung von zwei pentapodischen, zwei dipodischen und zwei tripodischen Reihen. Die hierher gehörigen von Athenäus überlieferten Strophen s. Bergk III[4], p. 644, 1—13; zwei andere Strophen Ecclesiaz. 938. Eine anapästische Basis findet sich in dem auf Simonides zurückgeführten scol. 8:

ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνατῷ,
δεύτερον δὲ φυὰν καλὸν γενέσθαι,
τὸ τρίτον δὲ πλου|τεῖν ἀδόλως,
καὶ τὸ τέταρτον ἡ|βᾶν μετὰ τῶν φίλων.

Die von Bergk angenommene Nebenform des Schlussverses –́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —   –́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ist nicht gesichert und stört die schöne Eurhythmie der Strophe.

Der anakrusische Phaläceus (Hephaest. 47) ist bloss in zwei Versen der Sappho (fr. 58. 59) erhalten *ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα κάλαν ἀμοίβαν*.

3) Die Pentapodie mit dem Daktylus an der dritten Stelle lautet entweder mit der Arsis oder mit der Anakrusis an, die anakrusische Form geht entweder auf die Thesis oder die Arsis aus:

Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον	—́ ⏑ — ⏓ — ⏕ ⏑ — ⏑ — ⏓
Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον	⏓ —́ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓
Ἀλκαϊκὸν ἑνδεκασύλλαβον	⏓ —́ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏒*).

a) Das *Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον* bildet in dreimaliger Wiederholung mit einem schliessenden Adonius (s. S. 569) die sogenannte sapphische Strophe. Alcäus 36:

ἀλλ' ἀνήτω μὲν περὶ ταῖς δέραισιν
περθέτω πλεκταῖς ὑποθύμιδάς τις,
καδ' δὲ χευάτω μύρον ἆδυ κατ τῶ
στήθεος ἄμμι.

Alc. 5. 77; Sappho 1—27; eine Nachbildung aus der späteren Zeit ist die Ode der Melinno auf Rom, Stob. flor. 7, 13. — Sappho gebrauchte diese Strophe häufiger als Alcäus, der nach Mar. Vict. 2610 der Erfinder ist; Hephaest. 44 lässt es unentschieden, ob Sappho oder Alcäus der Erfinder sei; die vereinzelte Angabe des Diomedes, 500. 508, der die Strophe auf Sappho zurückführt, ist bedeutungslos gegenüber den entgegenstehenden Zeugnissen, nach denen das Metrum nur deshalb das sapphische heisst, weil Sappho es häufiger als Alcäus gebraucht hat, Mar. Vict. 2610; Theo progymnast. 22; Caes. Bass. p. 266, 26 *K*. Die Strophe ist von der stichischen Composition nur durch den nachklingenden Adonius verschieden und erhält durch die Verbindung von drei völlig

*) Hermann sah in der Schlusssilbe der letzten Reihe eine daktylische Thesis, aber der alcäische Vers ist nichts anderes als das sapphische Hendekasyllabon mit anlautender Anakrusis und fehlender Schlussthesis, wie der Vergleich der Reihen unter einander zeigt; wir müssen daher mit Böckh die Schlusssilbe als Arsis auffassen, um so mehr, als ein schliessender Daktylus bloss in den äolischen Daktylen vorkommt. Jeder dieser drei Verse aber bildet gleich dem Phaläceus eine einheitliche Reihe, ein einziges Kolon, wie auch die Alten überliefern, Caes. Bass. p. 266, 25 *K*. Polyschematismus des ersten Fusses ist nicht gestattet, weil dieser von den lesbischen Dichtern überhaupt nur vor einem unmittelbar folgenden Daktylus zugelassen wird (erst die späteren Dichter gebrauchen hier Polyschematismus, Pindar ap. Hephaest. 45 u. S. 536); die auf die zweite Arsis folgende Thesis ist anceps, weil hier das Ende einer trochäischen oder iambischen Dipodie ist.

gleichen Pentapodieen den Charakter archaischer Grazie und Simplicität. Die Stellung des Daktylus, der symmetrisch von zwei trochäischen Dipodieen umgeben ist, gibt dem sapphischen Hendekasyllabus im Verhältniss zum phaläceischen, der durch die drei schliessenden Trochäen einen spielenden, dem Ithyphallicus sich annähernden Gang hat, Gleichgewicht und eine gewisse Feierlichkeit; die anlautende Arsis und auslautende Thesis bringt im Gegensatze zum alcäischen Hendekasyllabus einen ruhigen und sanften Rhythmus hervor. — Der schliessende Adonius bildet oft mit der dritten Pentapodie einen einheitlichen Vers § 49, Sapph. 1, 11 *πυκνὰ δινεῦντες πτέρ' ἀπ' ὠρανῶ αἰθέ|ρες διὰ μέσσω*; 2, 11. 13. 20. 21; Catull. 11, 11; Horat. carm. 1, 2, 19; 1, 25, 11; 2, 16, 7; 3, 27, 66, doch so, dass an anderen Stellen auch Hiatus vorkommt, Hor. 1, 2, 47; 12, 7; 22, 15. Der zweite Fuss ist bei den Griechen und bei Catull meist ein Spondeus, ohne aber den Trochäus auszuschliessen, Catull. 11, 6. 15; 51, 13; Horaz hat den Spondeus zur unverletzlichen Normalform erhoben. Eine feststehende Cäsur findet bei den Griechen eben so wenig wie im Phaläceus und anderen monokolischen Versen statt, sie erscheint zwar häufig nach der vierten oder fünften Silbe, allein dies ist weder beabsichtigt, noch gehört es zum metrischen Bau des Verses*).

b) Das *Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον* besteht in der durch Anakrusis erweiterten Pentapodie der sapphischen Strophe, Hephaest. 45. Nur zwei Verse des Alcäus fr. 55 sind erhalten:

Ἰοπλόκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι,
θέλω τι ϝείπην, ἀλλά με κωλύει αἴδως.

c) Das *Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον* bildet in zweimaliger Wiederholung mit zwei schliessenden Tetrapodieen die sog. alcäische Strophe; die erste Tetrapodie ist ein hyperkatalektischer Dimeter iambicus, die zweite ein *λογαοιδικὸς διὰ δυοῖν*. Diese Strophe ist eines der häufigsten Metra des Alcäus, ebenso auch

---

*) Horaz trägt die Cäsuren des Hexameters auf den sapphischen Vers über; die Penthemimeres (nach der dritten Arsis) ist wie im lateinischen Hexameter die häufigste, die Cäsur *κατὰ τρίτον τροχαῖον* wird erst in den späteren Gedichten des Horaz (carm. saecul. u. lib. IV) neben der Penthemimeres als gleichberechtigt zugelassen, in den früheren Gedichten steht sie fast nur ausnahmsweise, nach Horaz verschwindet sie völlig. Auch darin wird die Analogie des Hexameters festgehalten, dass vor der Penthemimeres nur dann ein einsilbiges Wort steht, wenn zugleich ein einsilbiges vorhergeht. 1, 2, 17 *Iliae-dum-se | nimium querenti |*; 1, 12, 14 *laudibus-qui-res hominum ac deorum.* Jene Uebertragung ist sicher kein Fortschritt.

in den Nachbildungen der alcäischen Poesie bei Horaz, der etwa den dritten Theil seiner Oden darin gedichtet hat. Alc. fr. 35:

οὐ χρὴ κάκοισι θῦμον ἐπιτρέπην·
προκόψομεν γὰρ οὐδὲν ἀσάμενοι,
ὦ Βύκχι, φάρμακον δ' ἄριστον
οἶνον ἐνεικαμένοις μεθύσθην.

Bei Sappho erscheint die Strophe nur in einem Fragmente 28, ausserdem ist noch ein Beispiel unter den Skolien bei Athenäus 15, 695e (Bergk III[4], p. 647, 14) erhalten. — Die alcäische Strophe ist durch die anlautende Anakrusis schwungvoller und durch den Auslaut der beiden ersten Reihen auf die Arsis energischer als die sapphische, zugleich mannichfaltiger in ihren Metren und ihrem eurhythmischen Bau, indem auf die pentapodische eine tetrapodische Periode, je von zwei Reihen folgt. Weiteres lässt sich über den ethischen Unterschied der alcäischen und sapphischen Strophe nichts sagen; alles hierüber Hinausgehende beruht auf unbestimmten Gefühlseindrücken und in der Uebertragung des Inhaltes der alcäischen Oden auf das Metrum, dessen ethischer Charakter lediglich aus der Form beurtheilt werden muss. In dieser Beziehung ist auch mit anderen horazischen Metren arger Unfug getrieben worden. Die Thesis nach der iambischen Dipodie der drei ersten Verse ist bei den Griechen anceps, Horaz erhebt die Länge zur Normalform, die namentlich in dem iambischen Verse nie vernachlässigt ist*).

*) Bei Horaz ist die Anakrusis gewöhnlich (im vierten Buche und bei Statius silv. 4, 5 stets) eine Länge. Auch die Cäsur ist von Horaz nach einem bestimmten Gesetze geordnet. In den beiden ersten Versen fällt sie nämlich vor die dritte Arsis (nach Analogie der Penthemimeres im Trimeter). Mit der Zulassung eines einsilbigen Wortes vor der Cäsur verhält es sich meist ebenso wie vor der Cäsur des sapphischen Verses (vgl. oben) z. B. 1, 9, 2 *Soracte, - nec - iam - sustineant onus,* doch ist diese doppelte Diärese in der alcäischen Strophe weniger streng beobachtet, z. B. 3, 5, 18 *hoc caverat - mens - provida Reguli.* Für den iambischen Vers wählt Horaz nicht die Penthemimeres, sondern sucht durch eine Cäsur nach der dritten Arsis dem Bau der Strophe eine grössere Mannichfaltigkeit zu geben. Zwar nimmt er in den älteren Oden lib. 1. 2 an der Penthemimeres noch keinen Anstoss: 1, 16, 3 *pones iambis; - sive flamma,* aber in den folgenden Gedichten ist die Cäsur nach der dritten Arsis die Normalform und die Penthemimeres wird nur in Verbindung mit ihr zugelassen: 4, 9, 23 *excepit ictus - pro - pudicis.* Eine Cäsur nach der zweiten Arsis kommt bis auf 1, 26, 11 *hunc Lesbio - sacrare plectro* und 2, 3, 27 *sors exitura - et nos in aeternum* nur als Nebencäsur und nur in Verbindung mit einer Cäsur nach der vorhergehenden Silbe vor: 4, 4, 7 *vernique - iam - nimbis remotis.* Vgl. epistola

§ 51.

Logaöden der chorischen Lyriker.

I. Anfänge und vorpindarische Zeit.

Die Logaöden treten in der chorischen Lyrik schon bei Alkman auf, nach welchem die Grammatiker eine logaödische Reihe benennen*). Ein grösseres Fragment (60) und einzelne logaödische Reihen fanden sich auch schon in den früher bekannten Fragmenten desselben Dichters, die jedoch im Ganzen nur wenig Einblick in das Stadium der Entwickelung gewährten. Einen unerwarteten Aufschluss hat der von Mariette 1855 in einem ägyptischen Grabe gemachte Fund der Reste eines chorischen Liedes gegeben, welches als ein Parthenion oder Hyporchema des Alkman (jedenfalls, wie die metrische Composition zeigen wird, eines der ältesten spartanischen Lyriker) erkannt worden ist. Bergk P. L.[4] III, 23 ff. Trotz der argen Lückenhaftigkeit des Gedichtes steht die strophische Composition ausser allem Zweifel, der sich ausser Ahrens und Blass**) jetzt auch Bergk angeschlossen hat; doch werden wir Strophen von vierzehn Versen wegen der übergrossen Verszahl (bei Pindar enthalten die meisten Strophen fünf bis acht Verse, neun sind selten, zehn nur viermal, elf nur einmal, Ol. 1, zwölf einmal in der verderbten Ode Ol. 14) und wegen der augenscheinlichen Verschiedenheit der beiden Theile nicht gelten lassen dürfen; eine Zusammenstellung von je zwei Reihen v. 1—8 zu einem Verse ist aber nicht zulässig. Die Reste der Paragraphoi, die nicht weggedeutet werden dürfen, zeigen den Weg. Wir haben zwei alternirende Strophenschemata anzunehmen *α β α β* u. s. w. (*κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ*), ein Schema von acht und ein Schema von sechs Versen. Der Text gibt auch heute noch trotz der vortrefflichen Emendationen von Blass und Bergk Veranlassung zu manchen Bedenken, das metrische Schema aber steht durch die antistrophische Responsion fest. Wir wählen die verhältnissmässig am besten erhaltenen Verse 50—77:

C. Lachmanni in Franke fasti Horatiani p. 237 ff. Die griechischen Lyriker, die ihre Strophen für den melischen Vortrag dichteten, wissen von diesen pedantischen Regeln nichts, erst die Reflexion der Nachahmer hat sie eingeführt und hierdurch diese Metren, die keiner ständigen Cäsur bedürfen, nicht verbessert, sondern ebenso wie die sapphische Strophe corrumpirt d. h. zerhackt und verstümmelt. Die Berufung auf den Charakter der lateinischen Sprache ist ungerechtfertigt.

*) Schol. metr. ad Pind. Ol. 14.

**) Rhein. Mus. 1868, S. 545 ff.

στρ. α'. — ἦ οὐχ ὁρῇς; ὁ μὲν κέλης
Ἐνετικός, ἁ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς ὡς ἀκήρατος
τό τ' ἀργύριον πρόσωπον·
(διαφάδαν τί σοι λέγω;)
Ἀγησιχόρα, μέν' αὗτα.

στρ. β'. — ἅδε δευτέρα πεδ' Ἀγιδὼν τὸ εἶδος
ἵππος εἰβήνῳ Κολαξαῖος δραμεῖται.
ταὶ πελειάδες γὰρ ἁμὶν
Ὀρθίᾳ φάρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἅτε σήριον
ἄστρον ἀϝειρομέναι μάχονται.

α'. — οὔτε γάρ τι πορφύρας
τόσσος κόρος, ὥστ' ἀμύναι,
οὔτε ποικίλος δράκων
παγχρύσιος οὐδὲ μίτρα
Λυδία νεανίδων
◡̄ — ◡ ◡ ων ἄγαλμα
οὐδὲ ταὶ Ναννῶς κόμαι,
ἀλλ' οὐδ' Ἐράτα σιειδής,

β'. — οὐδὲ Συλακίς τε καὶ Κλεησισήρα
οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρότας ἐνθοίσα φασεῖς·
Ἀσταφίς τέ μοι γένοιτο
καὶ ποτηνέποι Φιλύλλα
Δαμαγόρα τ' ἐρατά τε Ιανθεμίς,
ἀλλ' Ἀγησιχόρα με τηρεῖ.

Die **erste** Strophe, welche wir als **trochäisch-logaödisch** zu bezeichnen haben, besteht aus alternierenden katalektisch-trochäischen Dimetern und akatalektischen ersten Pherekrateen mit Anakrusis, hat also eine höchst einfache, fast stichische Form. Die Reihen sind durch regelmässige Cäsur, auch durch Hiatus von einander getrennt. Nach Weise des Archilochus findet noch keine *συνάφεια* statt, doch zeigt der Apostroph am Ende von v. 40, dass Alkman die beiden Reihen als eng zusammengehörig gedacht hat. Die **zweite** Strophe ist **trochäisch-daktylisch** wiederum in paarweiser Composition: zwei akatalektisch-trochäische Trimeter, zwei desgleichen Dimeter und zwei Tetrapodieen, nämlich eine voll auslautende daktylische und — eine zweite ebensolche, sollte man erwarten, hier variirt aber die Tradition, nach der Mehrzahl ist die letzte Reihe logaödisch, jedenfalls aber steht sie nach dem rhythmischen Werthe der vorletzten gleich. In den trochäischen

Versen sind *ἄλογοι* zugelassen, wodurch diese Strophe sich den älteren Formen annähert, Auflösung findet sich wiederholt, Synkope ist nicht sicher erkennbar, da der Pherekrateus nicht nothwendig ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⌞ ⌞ zu messen ist. Einen, wie es scheint, in der freieren Folge der Reihen etwas weiter fortgeschrittenen, aber im Wesentlichen denselben Typus hat das Fragment 60 [10], welches wir jetzt metrisch abweichend von Bergk und unserer eigenen früheren Ansicht auffassen:

Εὕδουσιν δ' ὀρέων καρυφαί τε καὶ φάραγγες
πρώονες τε καὶ χαράδραι,
φύλλα θ' ἑρπετά θ' ὅσσα τρέφει μέλαινα γαῖα
θῆρές τ' ὀρεσκῷοι καὶ γένος μελισσᾶν
5 *καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσι πορφυρέας ἁλός·*
εὕδουσιν δ' οἰωνῶν
φῦλα τανυπτερύγων.

—́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
— — ⏑ — — — — ⏑ — ⏑ — — (?)
5 — —́ ⏑ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏓
—́ — — ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Die Logaöden sind Hexapodieen *πρὸς δυοῖν*, dahin gehört auch v. 5 mit Synkope wie das *δεκασύλλαβον Ἀλκμανικὸν* ⏑ —́ ⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ ⏓. Diese Hexapodieen sind einheitliche Reihen des diplasischen Rhythmus. v. 4 sollte man ebenfalls eine logaödische Hexapodie erwarten; der von Bergk und uns selbst früher hier statuirte gedehnte Spondeus ist für die Entwickelungsstufe der alkmanischen Logaöden mehr als bedenklich, näher liegt die Annahme eines *ἄλογος*, aber auch diesen halten wir in einer Tripodie nicht für sicher, obwohl er bei den Tragikern vorkommt; hiermit fällt zugleich unsere frühere Annahme eines zweiten gedehnten Spondeus im vorletzten Verse, wo wir *εὕδουσι δ'* schrieben. Vers 4 ist zweifellos verdorben. Ausser den logaödischen Hexapodieen finden wir als alloiometrische Reihen eine trochäische Tetrapodie und am Schlusse zwei daktylische Tripodieen. Entsprechend dem oben erklärten Liede findet auch in diesem Fragmente keine Zusammensetzung von Versen aus mehreren Reihen (*συνάφεια*) statt, Reihe und Vers decken sich noch. Von grosser Wichtigkeit ist die Verwandtschaft dieser Strophe mit dem ibyceischen und simonideischen Logaödenstil. — Alkman steht also in den Anfängen

der logaödischen Composition. Da er die Logaöden dem Archilochus nicht nachgebildet haben kann, bei dem sie noch nicht vorkommen, da er von den Lesbiern und Stesichorus zeitlich zu weit zurückliegt, so werden wir auf die älteste spartanische Chorik, welche durch Thaletas in der zweiten musischen Katastasis begründet und durch Polymnastos (zwischen Thaletas und Alkman) fortgesetzt wurde, zurückgewiesen. Alkman hat höchst wahrscheinlich die Logaöden von diesen Dichtern ebenso überkommen wie die Daktylo-Trochäen und die Päonen. Wir verstehen dann auch, warum er von Glaukos bei Plut. mus. 12 nicht unter den Hegemonen der zweiten musischen Katastasis (Thaletas, Xenodamos, Xenokritos, Polymnastos und Sakadas) erwähnt wird. In dem leider zu kurzen *λόγος περὶ τῶν ῥυθμῶν* bei Plut. mus. 12, der nicht auf Glaukos, sondern mittelbar wenigstens auf Aristoxenos zurückgeht, heisst es nun zwar: *ἔστι δέ τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία καὶ Στησιχόρειος καὶ αὐταὶ οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ*, jedoch sind diese Worte nicht von der Erfindung der Logaöden zu verstehen, sondern, wie die Verbindung mit Stesichorus beweist, der die strophische Trichotomie zur Geltung brachte, von der strophischen Composition, die Alkman gegenüber Archilochus und anderen Vorgängern in Bezug auf Ausdehnung der Strophen, Wechsel in den Rhythmen und in der Strophenfolge (nicht bloss *α α α* u. s. w., sondern auch *α β α β α β* und *α α α β β β* u. s. w.) reicher und mannichfacher entwickelte; übrigens scheidet Plutarch gleich im Anfange ausdrücklich: *γένη γάρ τινα καὶ εἴδη ῥυθμῶν προσεξευρέθη, ἀλλὰ μὴν καὶ μετροποιιῶν τε καὶ ῥυθμοποιιῶν.* Wir sehen überall in den Anfängen der Metrik wie der Poesie überhaupt ein allmäliges Werden aus volksthümlichen Anfängen heraus. Offenbar unabhängig von Alkman haben die Lesbier und Stesichorus die Logaöden entwickelt, sodass wir annehmen müssen: dies Metrum war in verschiedenen Gegenden schon lange geübt, ehe es in die litterarisch fixirte Poesie eintrat.

Von dem Dithyrambiker Arion, von dem als Lesbier der Gebrauch der Logaöden vorausgesetzt werden darf, besitzen wir kein ächtes Fragment. Das unter seinem Namen gehende Fragment, in welchem der Dichter von sich selbst redend eingeführt wird, Bergk P. L.[4] III, 79 (v. 12, *οἵ μ' εἰς Πέλοπος γᾶν . . . ἐπορεύσατε*), ist in einem völlig entwickelten, freien Logaödenstil mit fast gleicher Zumischung von daktylisch-anapästischen und trochäisch-iambischen Reihen und mit häufiger Zulassung der Synkope ge-

schrieben. Dasselbe trägt weder die Eigenthümlichkeiten des pindarischen noch des simonideischen Logaödenstiles, es entspricht dagegen den iambisch-anapästischen (trochäisch-daktylischen) Logaöden des Sophokles und Euripides, die wir als die letzte Compositionsweise der Logaöden bei den Tragikern bezeichnet haben*).

Bei Stesichorus finden wir noch das archaische **κατὰ δάκτυλον εἶδος**, am häufigsten jedoch die Daktylo-Epitriten, die schon vollständig entwickelt, wenn auch in einigen Punkten von den Pindarischen verschieden sind. Logaöden stehen völlig sicher nur in dem erotischen Gedichte *Ῥαδινά*, welches nicht der chorischen Lyrik angehört, sie waren stichisch in der Form von choriambisch-pherekrateischen Versen mit zweisilbiger Anakrusis gebraucht, analog der lesbischen Lyrik, fr. 44:

Ἄγε, Μοῦσα λίγει', ἄρξον ἀοι|δᾶς ἐρατωνύμου
Σαμίων περὶ παίδων ἐρατᾷ | φθεγγομένα λύρᾳ.

◡ ◡ ⏗ ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ⏗ ◡ ◡ — ◡ —

In den chorischen Gedichten finden sich nur geringe, nicht einmal völlig sichere Spuren: fr. 8 aus der Geryonis am Schlusse von

---

*) Hiermit harmonirt die unverkennbar attische, in gewöhnlicher Weise mit einigen dorischen Formen gemischte Sprache, die mit grosser Leichtigkeit und graziöser Eleganz (so auch im Wesentlichen nach der Ansicht G. Hermanns), aber auch mit breitem Pinsel in starker Häufung der Epitheta das Bild von den Delphinen malerisch ausführt. Das Gedicht kann keinem älteren Dichter angehören, wie Böckh meint, am nächsten kommt der Wahrheit die Ansicht von Bergk: Mihi novicium omnino videtur carmen, quod ante Euripidis aetatem vix potuit componi. Wir halten das Fragment für das Werk eines jüngeren Dithyrambikers aus der Schule des Phrynis, vielleicht des Phrynis selbst, der selbst ein Lesbier seinen grossen Landsmann und Ahnherrn in der musischen Kunst in diesem Dithyrambus '*Δαίδαλος*' verherrlichte. Der metrische und musikalische Stil des jüngeren Dithyrambus und Nomos fand in die späteren Dramen des Sophokles und Euripides Eingang. Die für unser Fragment charakteristische Häufung der Epitheta gehört zum Rüstzeug des jüngeren Dithyrambus, wie aus den Parodieen des Aristophanes hervorgeht. Das Gedicht scheint übrigens astrophisch gewesen zu sein, was gleichfalls für unsere Ansicht spricht. Es gehört gegen Ende der klassischen Zeit und ist in seiner Art noch völlig correct. Von ganz anderer Art ist das kleine Lied des angeblichen Achilles bei dem älteren Philostr. Heroic. XIX, 17, das als ein frommer Betrug der romantisch-abergläubischen Fälscherfamilie der Philostraten anzusehen ist, die auch sonst zahlreiche Proben ähnlicher Art (namentlich in *τὰ ἐς Ἀπολλώνιον Τυανέα*) geliefert hat. Die monotone Rhetorik, die gleichfalls monotonen, fast sämmtlich zweisilbigen Anakrusen und die Häufung der Daktylen entlarven es als ungeschickte Nachahmung aus sehr später Zeit.

Daktylo-Epitriten wahrscheinlich als Clausel zwei Pherekrateen *δάφναισι κατάσκιον ποσσὶ παῖς Διός*, fr. 17 aus der Eriphyle eine einzelne logaödische Pentapodie *πρὸς δυοῖν* mit Anakrusis, *ἐξ ἀδήλων εἰδῶν* fr. 49—51. Bei der immerhin nicht geringen Anzahl von chorischen Fragmenten dürfen wir jedenfalls schliessen, dass Stesichorus die Logaöden für die chorische Poesie noch nicht so entwickelt hatte wie die Daktylo-Epitriten.

Dagegen sind bei Ibycus, dem *ἐρωτομανέστατος*, für dessen poetische Stimmung die weichen, bei choriambischer Bildung auch leidenschaftlichen Logaöden sich vorzüglich eignen, der aber noch das archaische *κατὰ δάκτυλον εἶδος* bevorzugt, während er die ruhigen Daktylo-Epitriten nur selten gebildet zu haben scheint, in fr. 1 logaödische Reihen, namentlich Tetrapodieen *πρὸς δυοῖν* mit daktylischen zu einer logaödisch-daktylischen Strophe in freier Weise (nicht stichisch und nicht regelmässig alternierend) verbunden — die Anfänge des simonideischen Logaödenstiles —, zugleich ist ersichtlich, dass dieser Stil sich aus den daktylischen Strophen entwickelt hat und gewissermassen nur eine Abart derselben ist, der mit den stesichoreischen und lesbischen Logaöden wenig gemein hat. Jenes Fragment ist für uns die erste logaödische Strophe in der freien Compositionsweise der klassischen Zeit:

Ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα παρθένων
κῆπος ἀκήρατος αἵ τ' οἰνανθίδες
5 *αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἕρνεσιν*
οἰναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν, ἅθ' ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
Θρηΐκιος βορέας,
ἀΐσσων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέαις μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβὴς
10 *ἐγκρατέως πεδόθεν φυλάσσει*
ἁμετέρας φρένας.

—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
´ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑⏑
5 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
—́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
10 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏓
—́ ⏑⏑ — ⏑ —

Von lagoödischen Reihen sind nur gebraucht katalektische Tetrapodieen *πρὸς δυοῖν*, in unmittelbarer Folge v. 1, 2 und 3, sodann zwei zu einem Verse verbunden v. 7 und eine v. 10; am Schlusse steht als Clausel ein erster Pherekrateus, die übrigen Reihen sind daktylische Tetrapodieen, einmal eine Tripodie. Die Compositionsweise ist zwar freier und fester als bei Alkman, aber immer noch sehr einfach. Es zeugt von metrischem Missverständnisse, das handschriftliche *ἀΐσσων* und *πεδόθεν* zu ändern. Durch die Conjectur *ᾄσσων* wird nicht allein in diese anakrusislose Strophe ein anakrusischer Vers eingeführt, sondern auch die für das alte *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, aus dem diese daktylisch-logaödische Strophe hervorgegangen ist, charakteristische daktylische Oktapodie verdorben, die erhalten werden muss; durch die Conjectur *παιδόθεν* wird eine synkopirte logaödische Pentapodie *πρὸς ἑνὶ* erzeugt, die in diese kunstlose Strophe nicht gehört und mit den übrigen logaödischen Bestandtheilen nicht harmonirt. Auch in den übrigen Fragmenten des Ibycus sind Spuren logaödischer Bildung nicht zu verkennen.

Die Ueberlieferung über die Rhythmen der chorischen Lyrik nach Stesichorus und Ibycus bis auf Simonides hin ist sehr lückenhaft. Die wichtige Notiz bei Plut. mus. 29 (*Λᾶσος δὲ ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προυπάρχουσαν ἤγαγε μουσικήν*) sagt zwar deutlich, dass Lasos die Vielstimmigkeit des begleitenden Flötenspiels eingeführt habe, indem er sich mehrerer und auseinander liegender Töne bediente und einen Umschwung in der bis dahin geltenden Musik hervorrief, aber der für unseren Zweck wichtigere erste Theil der Stelle, dass Lasos die Rhythmen zur dithyrambischen Agoge umgestaltet habe, ist zu allgemein gehalten, als dass wir mit Sicherheit auf die Umgestaltung der bis dahin meist stichisch gebrauchten Logaöden und auf die Entwickelung des von Pindar gebrauchten Logaödenstiles schliessen könnten. Das einzige erhaltene Fragment Bergk III[4], 376 kann nicht mit Sicherheit als logaödisch bezeichnet werden. Es lässt sich also historisch nicht erweisen, dass Pindar seinen Logaödenstil von seinem Lehrer Lasos erhalten habe; dagegen wird man aus den Fragmenten der Korinna und Myrtis, die trotz der Geringfügigkeit verhältnissmässig viele Logaöden enthalten, wohl auf einen ausgedehnten Gebrauch schliessen dürfen.

Faktisch sind aber für uns Simonides und Pindar die Hauptrepräsentanten der Logaöden in der chorischen Lyrik, wenngleich angenommen werden muss, dass ihre Compositionsgesetze auf die ältere Zeit zurückgehen und sie nur als die Vollender ihrer logaödischen Stilarten anzusehen sind.

§ 52.

Logaödische Strophen des Simonideischen und des Pindarischen Stils.

In der chorischen Lyrik der klassischen Zeit bilden die Logaöden nach den Daktylo-Epitriten die ausgedehnteste und häufigste Strophengattung, während die übrigen hier gebräuchlichen Metra, die Daktylo-Ithyphallici, die hyporchematischen Daktylo-Trochäen, die Päone und Ionici auf einzelne poetische Gattungen beschränkt sind und deshalb nur als Nebenformen betrachtet werden können. Der Unterschied jener beiden Hauptmetra wird bereits von Aristoteles polit. 8, 5 angedeutet, welcher unter den Rhythmen ebenso wie unter den Harmonieen zwei Hauptklassen unterscheidet: *τὸν γὰρ αὐτὸν τρόπον ἔχει καὶ τὰ περὶ τοὺς ῥυθμούς· οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον, οἱ δὲ κινητικὸν καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις, οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας.* Die Daktylo-Epitriten sind *ῥυθμοὶ στασιμώτεροι*, die Logaöden *κινητικοί*; jene enthalten ungemischte daktylische (anapästische) oder trochäische (iambische) Reihen von einem gleichförmigen, stetigen Bau, der ihnen den Charakter erhabener Ruhe und würdevoller archaischer Simplicität verleiht, in der logaödischen Reihe dagegen sind die Füsse beider Rhythmengeschlechter zu vielgestaltigen Formen vereint; dort wird durch die regelmässige Wiederkehr der retardirenden Thesen, welche die einzelnen metrischen Elemente scharf von einander absondern, ein gemessener schwerer Gang eingehalten, die Logaöden dagegen eilen in ungehemmtem Flusse des diplasischen Rhythmus fast in beflügelter Raschheit dahin. Dem Gegensatze des Rhythmus entspricht die Verschiedenheit der Sprache, des Gedankeninhaltes und der poetischen Stimmung. Die daktylo-epitritischen Strophen zeigen den Charakter einer plastischen Ruhe und Objektivität, in welcher die Individualität des Dichters fast nirgends sich geltend macht; die logaödischen Strophen tragen ein mehr subjektives Gepräge, einen bewegten und wechsel-

vollen, oft leidenschaftlichen Ton, der Gang ist rasch und feurig, die Gedanken rollen sich schneller ab und werden nicht mit der in sich befriedigten Ruhe ausgesponnen; die universellen Mächte des Lebens treten zwar auch hier in den Vordergrund, aber auch die eigene Persönlichkeit des Dichters, seine Theilnahme, seine Liebe und sein Hass tritt in den Kreis der Gedanken hinein. Dort in den daktylo-epitritischen Strophen hält die meist klare und durchsichtige Sprache die Mitte zwischen dem epischen und dorischen Dialekt, hier in den Logaöden dagegen ist der Satzbau verschlungener und der Dialekt oft individueller gefärbt, namentlich werden bei Pindar provinzielle äolische Formen zugelassen, welche in den Daktylo-Epitriten vermieden sind. Soweit wir noch urtheilen können, gebraucht Simonides seinem poetischen Charakter entsprechend vorwiegend Logaöden, Bakchylides Daktylo-Epitriten, Pindar in den Epinikien beide Strophengattungen gleich berechtigt, päonische Strophen nur Ol. 2, päonisch-logaödische Ol. 10 und Py. 5 Strophe, nur einmal Ol. 5 dem Archilochus sich annähernde Daktylo-Trochäen, das archaische *κατὰ δάκτυλον εἶδος* ist von allen drei aufgegeben.

Innerhalb der logaödischen Strophengattung lassen sich wieder zwei metrische Stilarten unterscheiden, die wir nach ihren beiden Hauptvertretern als den Pindarischen und Simonideischen Stil bezeichnen wollen. Die Logaöden Pindars enthalten fast durchweg nur Einen Daktylus, die des Simonides zwei und mehr Daktylen (*λογαοιδικὰ πρὸς δυοῖν* und *πρὸς τρισίν*). Damit harmonirt die Beschaffenheit der den Logaöden zugemischten alloiometrischen Reihen: bei Pindar sind es vorwiegend trochäische, bei Simonides daktylische Reihen. Auch die Ausdehnung der Reihen ist verschieden; Pindar liebt kürzere Rhythmen, Tripodieen, Dipodieen und Tetrapodieen, bei Simonides dagegen sind längere Reihen, Pentapodieen und Hexapodieen eine vorwaltende Form. Ein wesentlicher Unterschied ist sodann durch den Auslaut der Reihen innerhalb des Verses bedingt. Bei Simonides werden die auf einander folgenden Reihen meist durch die Thesis vermittelt, bei Pindar ist der Auslaut auf die Arsis und die hierdurch bedingte Synkope die legitime Form. Dass sich die beiden Stilarten diesem verschiedenen metrischen Bau entsprechend auch durch den Gegensatz des Ethos wesentlich unterscheiden, liegt am Tage. Die zahlreichen oft aufgelösten Trochäen, die Kürze und Gedrungenheit der Reihen und

namentlich die Häufigkeit der Synkope gibt den logaödischen Strophen Pindars einen energischen und feurigen Charakter, eine schwungreiche Kühnheit und Kraft, die im stolzen Bewusstsein des eigenen Adels bisweilen sogar eine gewisse Herbheit nicht verschmäht. Bei Simonides dagegen zeigt sich ein leichter und weicher Fluss des Rhythmus, der nicht in aufgelösten Arsen übersprudelt, nicht durch Katalexis gedehnt wird, sondern in langen rhythmischen Reihen seine Wellen ungehemmt weiter treibt, nicht im raschen Falle der bei Pindar vorwaltenden Trochäen, sondern im sanft bewegten Wogenschlag der diplasischen Daktylen. So sind die Simonideischen Logaöden weniger der Ausdruck der Kraft und erhabenen Begeisterung, als vielmehr der Milde und Anmuth, und der Unterschied des poetischen Stiles beider Dichter, des *γένος σκληρὸν* und *ἀνθηρόν*, findet sich in ihren Metren wieder.

Der Simonideische Logaödenstil

ist dem Simonides keineswegs eigenthümlich, sondern ist schon durch Alkman, bei dem sich die Logaöden überhaupt am frühesten nachweisen lassen, und durch Ibykus vertreten, er gehört also in seiner Entstehung und ersten Ausbildung einer noch über die Lesbier hinaufreichenden Zeit an. Die Uebereinstimmung jener drei Dichter in der Behandlung der Logaöden und ihre Verschiedenheit von Pindar erklärt sich daraus, dass sie dem in den logaödischen Gesängen Pindars herrschenden *γένος ἐλευθέριον*, dem *δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες* fern stehen und dem von den Alten als *ἄνανδρος διάθεσις* charakterisirten systaltischen Ethos nahe stehen (Gr. Rhyth.[3] § 42): Alkman als Dichter von Hyporchemen und Hymenäen (denn gerade diesen poetischen Gattungen scheinen die Alkmanischen Logaöden anzugehören, S. 578), Ibykus als Erotiker und Simonides bei dem vorwiegend weichen Tone, der fast seine gesammte Poesie charakterisirt. Die Reihenfolge der drei Dichter bezeichnet zugleich die immer mehr um sich greifende Anwendung der Logaöden in der chorischen Lyrik: bei Alkman sind dieselben nur sparsam gebraucht, bei Ibykus stehen sie dem sonst noch bei ihm vorkommenden *κατὰ δάκτυλον εἶδος* mindestens schon coordinirt, bei Simonides überwiegen sie stark und kommen bei ihm nicht bloss in den systaltischen Threnen und Hyporchemata vor, sondern sind auch in die hesychastischen Epinikien eingedrungen, doch so, dass er sich in den

Epinikien auch einmal dem Pindarischen Logaödenstile zugewandt hat, fr. 5. Interessant ist es, dass Stesichorus die Logaöden von seiner ernsten epischen Lyrik fern hält und bloss in der dem erotischen Gebiete angehörigen Rhadina gebraucht, deren Metrum sich viel näher mit den Simonideischen als den Pindarischen Logaöden berührt.

Die oben angegebenen Bildungsgesetze treten in allen hierher gehörigen Fragmenten deutlich und bestimmt hervor, doch lässt sich in manchen Fragmenten des Simonides die Vers- und Reihenabtheilung nicht mehr überall sicher ermitteln. Unter den **logaödischen Reihen** sind die *λογαοιδικὰ πρὸς τρισὶν* und *δυοῖν* bei weitem am häufigsten; Hexapodieen mit zwei Daktylen an zweiter und dritter Stelle: Alcman 60, 1. 3 *εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες*, Sim. 4, 8 *ὁ Σπάρτας βασιλεὺς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπώς*; Pentapodieen mit zwei Daktylen an erster und zweiter Stelle: Ibyc. 6, 2 *μᾶλά τε καὶ ῥόδα καὶ τέρεινα δάφνα*, Sim. 43, 1 *σχέτλιε παῖ, δολόμητις Ἀφροδίτα*, Sim. 44, 3; dieselbe Reihe katalektisch Sim. 46, 1. 2 mit vorausgehenden daktylischen Tripodieen: *ἁ Μοῖσα γὰρ οὐκ ἀπόρως γεύ|ει τὸ παρὸν μόνον, ἀλλ' ἐπέρχεται*; anakrusische Pentapodieen mit drei Daktylen (Archebuleen): Alcman 51 *ἀτελέστατα γὰρ καὶ ἀμάχανα τοὺς θανόντας* (cf. Hephaest. 29), Ibyc. 21 *δαρὸν δ' ἄνεω χρόνον ἧστο τάφει πεπαγώς*, Sim. 53, 4; 68; 69; 53, 3. 80 (cf. Caes. Bass. p. 256 *K.*, der diese Reihe auch dem Stesichorus zuschreibt). — Tetrapodieen mit zwei Daktylen: Ibyc. 22, 4 *ἰχθύες ὠμοφάγοι νέμοντο*, 18. 26, Sim. 46, 3 *καλλιβόας πολύχορδος αὐλός*, mit Katalexis Ibyc. 1 *ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι* (sechs Mal), häufig auch bei Simonides, vgl. Serv. 1820 *Simonidium ... ut est hoc: Induc pallia Serica;* ähnlich die katalektische Tetrapodie mit dem Daktylus an zweiter und dritter Stelle Sim. 4, 9 *κόσμον ἀέναόν τε κλέος*. — Viel seltener sind logaödische Reihen mit einem Daktylus, wie der Glykoneus, dessen Vorkommen bei Alkman und Simonides zwar durch die Metriker bezeugt wird, Atil. p. 298, 3 *K.*, Mar. Vict. p. 73, 10 *K.*, aber in den Fragmenten zurücktritt, Alcm. 37 *ἁ ξανθὰ Μεγαλοστράτα* (Sim. fr. 5 gehört, wie oben bemerkt, dem Pindarischen Stile an). Häufiger erscheint der akatalektische Glykoneus, Sim. 4, 1 *τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων*, 44, 1.

Dass unter den alloiometrischen Reihen die **daktylischen** und **anapästischen** den ersten Platz einnehmen, lehrt fast ein jedes Fragment, ja in manchen Strophen stehen sie geradezu

den Logaöden coordinirt. Auch hier sind längere Reihen häufig, wie die hyperkatalektisch-anapästische Hexapodie, Sim. 41, 2 *ἅ τις κατεκώλυε κιδυαμέναν μελιαδέα γᾶρυν*, 4, 3 *βωμὸς δ' ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ μνᾶστις, ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος* (vgl. Serv. 1822 *Simonidium* (*anapaesticum*) *constat trimetro hypercatalecto*), und die daktylische Pentapodie mit schliessendem Daktylus, die nach Serv. 1820 und Victor. 2518 ebenfalls *Simonidium* heisst. Die daktylischen Tripodieen haben die logaödischen Tripodieen fast völlig verdrängt, so dass die pherekrateischen Formen sehr vereinzelt stehen (Sim. 38, 1); die daktylischen Tetrapodieen kommen numerisch den logaödischen fast gleich, bald mit schliessendem Daktylus wie Ibyc. 1, 4 *κῆπος ἀκήρατος αἵ τ' οἰνανθίδες*, bald mit einem Spondeus (Trochäus) oder einer blossen Arsis im Auslaut. Im Allgemeinen gilt das Gesetz, dass alle im *κατὰ δάκτυλον εἶδος* (s. § 5) vorkommenden Daktylen und Anapäste auch in den Logaöden des Simonideischen Stiles zugelassen werden, mit der dort vorkommenden Freiheit der Zusammenziehung (vgl. Ibyc. 1, 4 und Mar. Vict. 2518, 12 = Serv. 1820); wie dort folgen auch hier mehrere daktylische oder anapästische Reihen auf einander und schliessen sich zu längeren Versen, Oktapodieen, Heptapodieen u. s. w. zusammen. Die Synkope wird hauptsächlich nur in daktylischen und anapästischen Versen angewandt, daher Choriamben mit und ohne Anakrusis, Simon. 32:

ἄνθρωπος ἐὼν μή ποτε φάσῃς, ὅ τι γίνεται αὔριον
μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον, ὅσσον χρόνον ἔσσεται.

Dieselbe Bildung auch in den erhaltenen Logaöden des Stesichorus fr. 44, die den lesbischen Choriamben nur scheinbar gleichstehen, denn der Anlaut ist keine pyrrhichische Basis, sondern eine zweisilbige Anakrusis:

ἄγε Μοῦσα λίγει', ἄρξον ἀοιδᾶς ἐρατωνύμου
Σαμίων περὶ παίδων ἐρατᾷ φθεγγομένα λύρᾳ,

und bei Alkman 83. 84 (Hephaest. 46) *περισσόν· αἲ γὰρ Ἀπόλλων ὁ Λύκηος.*

Die trochäischen und iambischen Reihen zeigen eine durchaus andere Bildung als die des Pindarischen Logaödenstiles, namentlich in der Ausdehnung, in der Häufigkeit des thetischen Schlusses und in der Fernhaltung der Auflösung und des Polyschematismus. So finden sich akatalektisch-trochäische Hexapodieen Sim. 4, 2 und 44, 1 *εὐκλεὴς μὲν ἁ τύχα, καλὸς δ'*

ὁ πότμος. Von spondeischen Basen in Trochäen und Iamben gibt Simon. 1 ein sicheres Beispiel (vgl. unten). — Fr. 4:

Τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων
εὐκλεὴς μὲν ἁ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος,
βωμὸς δ' ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ μνᾶστις, ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος·
ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὔτ' εὐρὼς
5 *οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος.*
ἀνδρῶν δ' ἀγαθῶν ὅδε σηκὸς οἰκέταν εὐδοξίαν
Ἑλλάδος εἵλετο· μαρτυρεῖ δὲ καὶ Λεωνίδας
[ὁ] *Σπάρτας βασιλεύς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπὼς*
κόσμον ἀέναόν τε κλέος.

—́ — — ⏑⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⊔ ⊔́ —
5 —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ —
—̇ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ —
—́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ ⊔́ —
—́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓

Unsere Reihenabtheilung haben wir gegenüber Bergk durch die Setzung der Icten klar gemacht und stimmen der Annahme, dass die ersten Verse verloren gegangen seien und die vier letzten der Antistrophe angehörten, nicht bei.

Der Pindarische Logaödenstil

lässt sich nicht so hoch hinauf verfolgen, wie der Simonideische, vielleicht gebrauchte ihn schon Lasos, jedenfalls, wie oben gesagt, Korinna und Myrtis. Neben Pindar steht als Hauptvertreter Bakchylides da, bei dem wir auch in dem daktylo-epitritischen Metrum eine durchgreifende Verwandtschaft mit Pindar gesehen haben; von seinen Fragmenten gehört hierher Päan fr. 14, Prosodion fr. 19, fr. inc. 37. 47. In einem einzigen Epinikion fr. 5 nähert sich auch Simonides dem Pindarischen Stile an. Pindar selbst gebraucht das logaödische Maass hauptsächlich in Epinikien, Päanen und Hyporchemen; in den übrigen Dichtungsarten walten die Daktylo-Epitriten bei weitem vor, wie dies auch bei Bakchylides der Fall ist. Von den logaödischen Epinikien sind nach Pindars eigenem Zeugnisse Ol. 1, Py. 2 und Nem. 3 in äolischer, Ol. 14 und Nem. 4 in lydischer Tonart gesetzt, während die daktylo-epitritischen Epinikien neben der lydischen nicht die äolische, sondern die dorische Tonart haben. Der ruhigen dori-

schen Harmonie gegenüber trägt die äolische, oder was dasselbe ist, die hypodorische einen bewegteren Charakter, sie zeigt leidenschaftliche Erhebung und Selbstvertrauen (*ἐξηρμένον καὶ τεθαῤῥηκὸς* Heraclid. Pont. ap. Athen. 14, 624e), lebendige Energie und Thatkraft (*κατὰ τὴν ὑποδωριστὶ πράττομεν* Aristot. probl. 19, 35). So wenig sie den tragischen Chorliedern angemessen war (sie wurde nur in den tragischen Monodieen gebraucht, Aristot. l. l.), so sehr musste sie den logaödischen Epinikien Pindars zusagen, deren Metrum und Inhalt mit ihr im Ethos durchweg übereinkommt. Aber man geht zu weit, wenn man auch das *ἦθος γαῦρον* und *ὀγκῶδες*, welches nach Heraklides l. l. der äolischen Harmonie zukommt, auf die äolischen Epinikien überträgt und ihnen deshalb einen *ingens tumor*, *adeo ut tubis apta haec cantica videantur* zuschreibt; einen solchen Charakter tragen wohl manche äolische Erotika und Sympotika, aber sicherlich nicht die äolischen Epinikien Pindars, die bei aller Kühnheit des Schwunges und des Selbstvertrauens niemals die Grenzen des Maasses überschreiten; die Tuben stehen ihnen um so ferner, als die äolische Harmonie geradezu *κιθαρῳδικωτάτη* genannt wird Aristot. probl. l. l.*). — Ein metrischer Unterschied tritt zwischen den äolisch und lydisch gesetzten logaödischen Epinikien nicht hervor (denn die lydische Ol. 5 gehört ebenso wie Ol. 2 nicht dem logaödischen Metrum an, s. § 42) und es bleibt mindestens sehr unsicher, wenn man für diejenigen logaödischen Epinikien, über deren Tonart Pindar selber keinen Fingerzeig gibt, nach dem Metrum bestimmen will, ob sie äolisch oder lydisch sind. Abgesehen von der bald mehr bald weniger häufigen Auflösung zeigt sich ein Unterschied des Metrums in Nem. 6, in welcher die sonst von Pindar nur selten zugelassenen Daktylen vorwiegen. Weitere Modificationen des Pindarischen Logaödenstiles dürfen wir nach dem Unterschiede der Tropoi und poetischen Gattungen voraussetzen; die Hyporcheme und vielleicht auch die Threnen sind systaltisch, die Epinikien und die übrigen Gattungen hesychastisch, was man indess nicht schlechthin

*) Ueberhaupt findet zwischen der äolischen und dorischen Harmonie kein schroffer Gegensatz statt, denn unter den griechischen Tonarten zeigen gerade diese beiden die grösste Verwandtschaft; die äolische wird der dorischen analog *στάσιμος*, *μεγαλοπρεπής*, *simplex* Apulej. flor. 1, 4 genannt, ja sie wird geradezu unter der *Δωρὶς* mitbegriffen Aristot. polit. 4, 3; Plato rep. 3, 398e, Laches 118d; Lucian. Harmonid. 1.

als „ruhig" deuten darf, sondern mit den Alten von dem Gleichgewichte der Seele und der männlichen Energie im Gegensatze zu der *ταπεινότης* und *ἄνανδρος διάθεσις* des systaltischen Tropos verstehen muss; dem letzteren scheint die Häufigkeit der zweisilbigen Anakrusis, die wir in den Hyporchemen antreffen, eigenthümlich zu sein, im übrigen aber reichen die kargen Fragmente zur Erkennung der metrischen Nüancen nicht aus.

Die metrischen Grundgesetze der logaödischen Strophen Pindars im Unterschiede von den Simonideischen sind bereits oben angegeben. Gewöhnlich werden zwei oder drei Reihen zu einem Verse verbunden, aber auch monokolische Verse sind häufig, nicht bloss Tripodieen und längere Reihen, sondern auch Dipodieen, Ol. 9, 8 *τοιοῖσδε βέλεσσιν*; Ol. 9 ep. 3; Ol. 11 ep. 7; Ol. 13, 1; Py. 6, 7; Py. 7, 8; Py. 7 ep. 6; Py. 10 ep. 2. Längere Verse als *τρίκωλοι* sind sehr selten; ein *τετράκωλος* Py. 2 ep. 1 *ἱερέα κτίλον Ἀφροδίτας· ἄγει δὲ χάρις φίλων* | *ποίνιμος ἀντὶ ἔργων ὀπιζομένα*, ein *ἑξάκωλος* oder *ἑπτάκωλος* Isth. 7, 5. — Bei der Verbindung der Reihen im Verse treffen gewöhnlich zwei Arsen zusammen, ein wesentlicher Unterschied der Pindarischen Logaöden von den Simonideischen und den Daktylo-Epitriten. Ebenso geht auch die Schlussreihe des Verses fast überall auf die Arsis aus; thetischer Ausgang ist vorwiegend auf den Anfangsvers der Strophe beschränkt. Ueber die Aufeinanderfolge der Reihen im Verse beobachtet Pindar das Gesetz, dass die trochäischen Elemente (die häufige trochäisch-katalektische Tripodie und Dipodie) den Vers schliessen, während er die Logaöden vorwiegend dem Anfange und der Mitte des Verses zuweist. Eine ähnliche Anordnung sahen wir auch in den daktylo-ithyphallischen Strophen befolgt.

Die anakrusischen Verse sind numerisch ebenso stark, ja noch stärker als die mit der Arsis anlautenden vertreten, wobei wir von der iambischen Basis vorläufig absehen. Die Anakrusis ist meist eine Länge, seltener eine Kürze oder Syllaba anceps; die zweisilbige Anakrusis kommt nicht bloss bei Anapästen und Logaöden, Ol. 1 ep. 5 *ἐλέφαντι φαίδιμον ὦμον κεκαδμένον*; Ol. 4, 1. 2. 9; Ol. 4 ep. 9; Ol. 9, 1; Ol. 9 ep. 2. 3; Ol. 11, 1. 7; Ol. 13, 1. 5; Py. 2, 4; Py. 6, 10; Nem. 3, 8; Nem. 3 ep. 5; Nem. 6, 4. 5; Isth. 6, 1; Isth. 6 ep. 4, Isth. 7, 2, sondern auch bei Iamben vor, Ol. 4, 9 *Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον*; Ol. 9 ep. 2; Ol. 11 ep. 3; Ol. 13, 5; Nem. 6 ep. 6. Antistrophischer

Wechsel einer zweisilbigen und einer langen Anakrusis findet sich Nem. 6 ep. 6 *δελφῖνί κεν* und *βοτάνα τέ νιν*; Isth. 7, 2 *Ἑλέναν τ' ἐλύσατο Τροΐας* (v. 52) und *εὔδοξον, ὦ νέοι, καμάτων*; Ol. 11 ep. 3 *ἀκρόθινα διελὼν ἔθυε καὶ* (v. 57) und *ἀρχαῖς δὲ προτέραις ἑπόμενοι* (v. 78), wo die drei ersten Silben von *ἀκρόθινα* nicht als Creticus gemessen werden dürfen, die Reihe ist ein einfacher iambischer Dimeter mit aufgelöster zweiter und dritter Arsis, vgl. unten:

⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑ — = ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑̄ ⏑⏑ ⏑ —

Die Auflösung eines daktylischen (oder anapästischen) Fusses ist wie in den Daktylo-Epitriten nur ausnahmsweise gestattet, Nem. 7, 70 *Εὐξενίδᾰ πάτραθε Σώγενες, ἀπομνύω* in einem Eigennamen, Py. 11, 9. 41. 58; Ol. 11, 36. Um so häufiger ist die Auflösung einer trochäischen (oder iambischen) Arsis, sowohl in den logaödischen Reihen, wo sie besonders den ersten Fuss trifft, als auch in den trochäischen und iambischen Reihen, von denen bei weitem die meisten eine oder zwei Auflösungen enthalten. Die Auflösung der letzten Arsis einer Reihe, wenn die folgende Reihe mit einer Arsis beginnt, ist sehr selten, aber unläugbar, s. S. 604. 608. 622; in Ol. 2 und Py. 5 sind die aufgelösten Cretici legitim, da der Rhythmus päonisch ist; bei folgender Thesis aber ist die Auflösung der letzten Arsis einer Reihe ausserordentlich häufig und kommt hier selbst am Ende des Verses vor, Nem. 3, 6; Ol. 11 ep. 1. Von der Contraction einer daktylischen Thesis findet sich Ol. 11 (*Τὸν Ὀ.*), ep. 3 ein sicheres Beispiel *παῖδ' ἐρατὸν δ' Ἀρχέστρατον* (v. 99), andere hierher zu rechnende Fälle s. unten.

Ueber den Polyschematismus des anlautenden Fusses (kurz: Basis), s. § 49. Die spondeische Basis ist gleich häufig im An- und Inlaute des Verses mit und ohne Anakrusis, aber die genaue antistrophische Responsion ist selten gewahrt; gewöhnlich findet ein Wechsel mit dem Trochäus statt, Py. 5 ep. 9 respondirt Spondeus (*ἐπ. γ'*), Trochäus (*β'. δ'*) und Tribrachys (*α'*). Als Anfang einer trochäischen Reihe kommt sie Py. 8, 6 vor (in *στρ. α'* und *ἀντ. ε'* einem Trochäus respondirend), in einer iambischen mit trochäischer Responsion Simonid. fr. 1 *ἐβόμβησεν θάλασσα* und *ἀποτρέποισα κῆρας*, ebenso bei Pindar Py. 7 ep. 2 *νέᾳ δ' εὐπραγίᾳ* und Ol. 4 str. 4 *εἴη λοιπαῖς εὐχαῖς*, vgl.:

Sim fr. 1: ⏑ ⏒́ ⏑ — ⏑ — ⏑
Py. 7 ep. 2: ⏑ —́ — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ —
Ol. 4 ep. 4: — —́ — — — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Die erste und fünfte Länge des letzten Verses sind die legitimen spondeischen Thesen an den ungeraden Stellen der iambischen Reihe. Die Analogie des Simonideischen Verses zeigt, dass auch in den beiden Pindarischen Versen die dritte Länge in der rhythmischen Geltung nicht mit den synkopirten Iamben der Tragiker zusammenzustellen ist, wogegen die letztere Messung vielleicht in der logaödisch-päonischen Strophe Py. 5, 10 angenommen werden muss. Die anapästische Basis kommt Nem. 6 ep. 8 (mit respondirendem Spondeus), vielleicht auch Py. 6, 4 und Nem. 6, 5 vor. Die iambische Basis der logaödischen Reihen stets mit strenger antistrophischer Responsion ist fast ebenso häufig wie die spondeische.

Im Gebrauche der Reihen stellen sich ebenso bestimmte Grundtypen wie für die daktylo-epitritischen Strophen heraus. Fünf Reihen walten als Primärformen vor, die gleich häufig gebraucht werden und für die logaödischen Strophen dieselbe Bedeutung haben, wie die daktylische Tripodie und die Epitriten für die daktylo-epitritische Strophe, nämlich drei logaödische: der zweite Glykoneus, der zweite akatalektische und katalektische Pherekrateus, und zwei trochäische: die katalektische Tripodie und Dipodie. In zweiter Linie mit Rücksicht auf die Häufigkeit des Gebrauches stehen die beiden logaödischen Prosodiakoi und die katalektisch-trochäische Tetrapodie; alle übrigen Reihen, sowohl logaödische wie alloiometrische (iambische, daktylische, anapästische), namentlich längere Reihen und alle *λογαοιδικὰ πρὸς δυοῖν* und *τρισὶν* werden nur selten zugelassen und kommen meist nur in vereinzelten Beispielen vor.

Von den logaödischen Tripodieen sind der akatalektische und katalektische zweite Pherekrateus die beiden Primärformen:

⏑ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏓ *χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ* Ol. 1, 1.
⏑ ⏓ — ⏑ ⏑ — *αὐτίκ' ἀγγελίαι* Ol. 4, 4.

Der akatalektische ist Ol. 9, 3—5 sechsmal, der katalektische Isth. 7, 5 fünfmal hinter einander wiederholt. In der katalektischen Form waltet der tribrachische Anlaut bei weitem vor, im Einklang mit dem durch die auslautende Arsis bedingten bewegten Rhythmus dieser Reihe. — Von den übrigen logaödi-

schen Tripodieen sind bei Pindar die beiden Prosodiakoi am beliebtesten:

⏒ —́ ⏒ — ◡ ◡ — χαίροντά τε ξενίαις Ol. 4, 13.
⏒ —́ ◡ ◡ — ◡ — ἢ θαύματα πολλὰ καὶ Ol. 1 ep. 6.

In dritter Linie steht der akatalektische und katalektische erste Pherekrateus:

—́ ◡ ◡ — ◡ — ⏒ ἑπταπύλοισι Θήβαις Py. 11 ep. 1.
—́ ◡ ◡ — ◡ — ψεύδεσι ποικίλοις Ol. 1 ep. 7,

wovon der erste mit Ausnahme von Ol. 4 ep. 2 nur als Anfangs- oder Schlussreihe der Strophe, oder nach einer daktylischen Dipodie zugelassen wird. — Am seltensten sind die beiden logaödischen Paroimiakoi gebraucht, der erste an derselben Stelle wie der akatalektische erste Pherekrateus, von dem er sich bloss durch die Anakrusis unterscheidet:

⏒ —́ ◡ ◡ — ◡ — ⏒ Ol. 4 ep. 1; Py. 2 ep. 9; Nem. 3, 8; Py. 10, 6.
⏒ —́ ⏒ — ◡ ◡ — ⏒ Py. 6, 8; Ol. 13, 6; Py. 8, 6; Nem. 3, 8 (?).

Alle anakrusischen Formen kommen auch mit zweisilbigem Anlaut, alle mit der Arsis beginnenden auch mit tribrachischer (vgl. oben) und, obwohl seltener, mit iambischer Basis vor.

Unter den glykoneischen Formen ist bloss der zweite Glykoneus eine Primärform; der erste und dritte sowie alle hyperkatalektischen und anakrusischen Glykoneen sind nur selten gebrauchte Nebenformen; die ersten Glykoneen gestatten Synkope, die hyperkatalektischen dritten Glykoneen Verlängerung der mittleren Thesis. Die erste Arsis ist häufig aufgelöst, die übrigen selten (Py. 8, 2; Py. 11, 2; Nem. 6 ep. 2; Py. 7, 5; Nem. 3, 6):

⏓ ⏒ — ◡ ◡ — ◡ — ⏒ Nem. 7, 8; Isth. 6, 4 (?); Ol. 14, 4; Py. 6, 1. 6, 6.
⏒ —́ ⏒ — ◡ ◡ — ◡ — Py. 8 ep. 1. 10, 2. 8, 5 (?). 11, 5; Nem. 4, 1.
◡ —́ ⏒ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ Ol. 9 ep. 8; Py. 10 ep. 5.
—́ ◡ ◡ — ◡ — ◡ — Ol. 14, 4; Py. 8 ep. 4; Nem. 6 ep. 2.
—́ ◡ ◡ — — ◡ — Ol. 1, 7. 1 ep. 3; Py. 10, 2; Nem. 3, 1.
— —́ ◡ ◡ — — ◡ — Ol. 4, 8.
◡◡ ⏒ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ⏒ Nem. 2, 2. 4, 8; Isth. 6, 1. 6 ep. 4.
◡́ ⏒ — ◡ — ◡ ◡ — Ol. 1, 6; Py. 6, 5. 7 ep. 5; Nem. 4, 3; 6, 2; Isth. 7, 3. 4; 7, 5.
◡◡́ —́ ⏒ — ◡ — ◡ ◡ — Isth. 7, 2.
⏓ ⏒ — ⏒ — ◡ ◡ — ◡ Nem. 4, 5. 6. 3, 6; Ol. 11 ep. 1.
⏒ —́ ⏒ — ⏒ — ◡ ◡ ◡◡ ⏒ Py. 11 ep. 6; Nem. 3. 6.

Logaödische Reihen mit zwei und mehr Daktylen und alle logaödischen Pentapodieen und Hexapodieen sind

im durchgreifenden Gegensatz zum Simonideischen Logaödenstil bei Pindar sehr vereinzelt. Die bei ihm vorkommenden Tetrapodieen *πρὸς δυοῖν;* sämmtlich mit auslautender Arsis, sind folgende:

⏒́ ◡◡ — ◡◡ — ◡ — Py. 2, 4; Nem. 3 ep. 5; Ol. 11 ep. 5.
◡̄ —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡ — Ol. 11 ep. 3.
⏓ — — ◡◡ — ◡◡ — Ol. 11, 3. 11 ep. 2; Isth. 7, 9.

Von Pentapodieen findet sich der Phaläceus Nem. 7 ep. 5, das Hendekasyllabon Sapphikon Isth. 7, 1, vgl. Hephaest., das Alkaikon dodekasyllabon Isth. 6, 3, das Alkaikon hendekasyll. Py. 10 ep. 6 und Nem. 6, 1 und mit Synkope Py. 8, 4, überall mit der Freiheit der Basis. Andere Pentapodieen haben den Daktylus an vorletzter Stelle Ol. 9 ep. 8; Ol. 13, 2. 5; Py. 6, 4; Py. 11, 3; an erster Stelle Isth. 6, 2; mit vier Daktylen Nem. 6, 3. 6 ep. 4.

In Uebereinstimmung mit dem Grundcharakter des Pindarischen Stiles, der in den logaödischen Reihen die trochäischen über die daktylischen Füsse bei weitem vorwalten lässt, sind die bei Simonides so beliebten daktylischen und anapästischen Reihen in den logaödischen Strophen Pindars nur sehr sparsam gebraucht: in einem einzigen Epinikion Nem. 6 kommen sie häufiger vor, wie gerade hier auch Logaöden mit mehreren Daktylen häufig sind.

Unter den daktylischen Reihen ist die Dipodie am meisten vertreten, akatalektisch Py. 7 ep. 4. 10 ep. 2; Nem. 6, 7. 2, 5; katalektisch (Choriambus) Py. 8, 5; Nem. 6 ep. 1 (?). 3; Nem. 6. 6 (?). Die Tripodie mit auslautender Thesis Ol. 4 ep. 6; Nem. 6, 6 (?). 7; Ol. 13, 7; mit auslautender Arsis Ol. 4, 1; Nem. 6 ep. 5 (?); die Tetrapodie Ol. 1, 2. — Etwas zahlreicher sind die anapästischen Reihen, in denen auch Synkope angewandt ist; gewöhnlich beginnen sie mit zweisilbiger Anakrusis, doch kommt auch die Länge und die äolische Anakrusis (Syllaba anceps) oder Kürze vor. Dipodie Ol. 4 ep. 9; Ol. 11 ep. 7; Nem. 6 ep. 5; Isth. 6 ep. 7; hyperkatalektische Dipodie Ol. 13. 1. 9 ep. 3. 9, 8; Py. 7 ep. 6; Tripodie Nem. 6, 4; Py. 2, 4; Ol. 4 ep. 4. 7; Py. 10, 3; Tetrapodie Ol. 9 ep. 6; Py. 2, 3; Nem. 6 ep. 3. 9; mit Synkope Ol. 4, 2; mit Synkope und Hyperkatalexis Ol. 4, 3.

Von den trochäischen Reihen sind reine Pentapodieen und Hexapodieen ausgeschlossen, die akatalektischen Reihen nur sehr selten zugelassen; denn die akatalektische Tripodie (der

Ithyphallicus) lässt sich nur Ol. 1 ep. 3; Ol. 4, 1; Nem. 3, 8, vielleicht auch Isth. 7, 3, die akatalektische Tetrapodie Ol. 1, 5; Py. 2, 1; Nem. 3, 2; Isth. 7, 7, die akatalektische Dipodie als selbständige rhythmische Reihe gar nicht nachweisen. Um so häufiger sind die katalektischen Formen, von denen die Tripodie und Dipodie den logaödischen Primärformen, die Tetrapodie den logaödischen Prosodiakoi im Gebrauche coordinirt steht. Eine Tetrapodie mit irrationaler mittlerer Thesis findet sich nur Nem. 6, 4; Isth. 7, 8; mit spondeischer Basis Py. 8, 6; mit Synkope der mittleren Thesis Py. 2, 7; Nem. 3, 2. Der Fernhaltung der retardirenden Thesen entspricht die häufige Auflösung der Arsen, nicht bloss in den Tetrapodieen, wo sie geradezu Normalform ist, sondern auch in den Dipodieen und Tripodieen; nur die schliessende Arsis muss stets eine Länge bleiben. Wie in den daktylo-ithyphallischen Strophen der trochäische Ithyphallicus, so hat in den logaödischen Strophen Pindars die katalektisch-trochäische Reihe ihre legitime Stellung am Ende des Verses, wovon nur selten abgegangen ist (die Tripodie erscheint nämlich Ol. 1 ep. 6 und Ol. 11 ep. 9 in der Mitte, Ol. 1, 2 am Anfange des Verses und Py. 7, 7 als selbständiger Vers). Nur selten folgen zwei trochäische Reihen auf einander wie Nem. 3, 2 (Oktapodie mit Synkope), Py. 6, 2 (Heptapodie), Isth. 7, 8 (katalektische Tetrapodie und Dipodie).

Die iambischen Reihen stehen in den logaödischen Strophen Pindars als secundäre Elemente den anakrusischen und hyperkatalektischen Glykoneen gleich; wie dort sind die einzelnen Formen höchst mannichfach, aber es sind nur Nebenformen ohne Bedeutung für die Eigenthümlichkeit der Strophencomposition. Die Anakrusis ist am häufigsten eine Kürze, seltener eine Länge oder Syllaba anceps; viermal ist eine zweisilbige Anakrusis angenommen, Ol. 4, 9; Ol. 9 ep. 2; Nem. 6, 6; Ol. 11 ep. 3, doch so, dass in der antistrophischen Responsion der beiden letzten Reihen der zweisilbigen Anakrusis eine Länge entspricht.

Die einzelnen Reihen sind folgende: die Dipodie Py. 2 ep. 5; Py. 8, 4; Nem. 6, 6; Py. 6, 1 (?); hyperkatalektisch Py. 6, 7; Py. 7, 3 (?); Py. 10 ep. 6 (?); Nem. 6, 7; Py. 7, 8; die Tripodie Ol. 4 ep. 10; Ol. 11 ep. 6; hyperkatalektisch Ol. 4, 5; Py. 2, 5. 6; Nem. 3 ep. 2, in den drei letzten Reihen mit Auflösung; die Tetrapodie Ol. 4 ep. 3; Ol. 9 ep. 1; hyperkatalektisch

mit zweisilbiger Anakrusis Ol. 4, 9; Ol. 9 ep. 2; mit Synkope der mittleren Thesis Ol. 11, 5; Nem. 7, 4; eigenthümlich sind die iambischen Tetrapodieen in Ol. 11 (*Τὸν Ὀλυμπ.*) gebildet, wo sie durch die Länge der Thesen und die gehäufte Auflösung von der sonstigen Bildung der Iamben differiren (Epitriten):

στρ. 3: ⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑⏑ ⏑ — — ⏑́⏑ ⏑ — — ⏑⏑ ⏑ — ⏑́ — — ⏑
— ⏑ ⏑ ⏑

ἐπῳδ. 3: — ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —

Iambische Pentapodieen finden sich Ol. 13, 3. 4; Py. 8, 7; Py. 11, 5; die lange Thesis, die hier nach der dritten oder zweiten Arsis vorkommt, ist an sich noch kein ausreichender Grund, diese Verse in Dipodieen und Tripodieen abzutheilen, nur für den letzten Vers weist die eurhythmische Composition auf eine solche Diäresis hin, in den drei ersten Fällen haben wir der Eurhythmie zufolge Pentapodieen anzunehmen. Von einer iambischen Hexapodie gibt es nur ein Beispiel Ol. 1, 8, wo die Eurhythmie die Abtheilung in zwei Tripodieen nicht zulässt. — Die Iamben mit verlängerter zweiter Thesis sind oben bei der Basis besprochen worden. Wir haben hier nur noch die trochäischen Reihen mit iambischer Basis oder vorausgehendem Iambus, wie Böckh sie nennt, aufzuführen. Die hierher gehörenden Formen sind:

⏑ — — ⏑ — Ol. 1 ep. 4. 7; 4 ep. 8.
⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — Ol. 1 ep. 1.
⏑ — ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — Ol. 1, 11; 11, 4.
⏑ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — Ol. 1, 9.
⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — Py. 6, 9.
⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — Ol. 1, 10.

Die Auflösung der ersten Arsis in der drittletzten Reihe zeigt, dass hier keine *τομὴ* zum *τρίσημος* stattfindet. Es kann fraglich scheinen, ob hier dieselbe Messung wie in der iambischen Basis der Lesbier anzunehmen ist, oder ob ein Uebergang in das dochmisch-päonische Rhythmengeschlecht stattfindet. Im letzteren Falle wären diese Formen mit Ol. 2, Ol. 11 und Dithyr. fr. 53 zusammenzustellen, welche nicht dem logaödischen, sondern dem logaödisch-päonischen Metrum angehören. S. 609.

Im Vorausgehenden haben wir gezeigt, dass der ausserordentlich grossen Mannichfaltigkeit der Formen in den logaödischen Strophen Pindars nur wenige Elemente zu Grunde liegen, welche durch Katalexis, Anakrusis, Synkope, Polyschematismus, verschie-

dene Stellung des Daktylus u. s. w. variirt sind. Es sind hiermit die früheren Annahmen von allen möglichen durcheinander gewürfelten Füssen und Reihen beseitigt, Annahmen, welche diese Strophen sehr verwickelt und fast als ein unlösbares Problem erscheinen liessen. Wie wir aber die Antispasten, Cretici, Choriamben, Ionici, Päonen verschiedener Ordnung, Dochmien, Bakchien u. s. w. aus diesen Strophen, soweit sie rein diplasischen Rhythmus haben, verbannt haben, so müssen wir auch, um das vollständig zu erreichen, was jedenfalls das Wesentlichste in der Erkenntniss einer Strophengattung ist, nämlich die einheitliche Composition innerhalb der grossen Mannichfaltigkeit zur Anschauung zu bringen, die Terminologie für diesen Zweck möglichst vereinfachen. Wir werden daher im Folgenden, wo jener Gesichtspunkt von der einheitlichen Composition der logaödischen Strophen Pindars weiter verfolgt und die Gliederung dieser Einheit in verschiedene Species (*εἴδη*) gezeigt werden soll, nicht von hyperkatalektischen, brachykatalektischen, akephalen, dikatalektischen, prokatalektischen, probrachykatalektischen Reihen, nicht von logaödischen Prosodiaci und Parömiaci, nicht von Iambelegi etc., sondern lediglich von logaödischen Tripodieen und Tetrapodieen (Pherekrateen und Glykoneen, katalektischen oder akatalektischen, synkopirten oder nichtsynkopirten, mit oder ohne Anakrusis), in gleicher Weise nur von Daktylen und Trochäen sprechen. Wenn wir die Anakrusis von der folgenden Reihe absondern, so geschieht dies nur für die Erkenntniss der Einheit; es versteht sich von selbst, dass sie nichts von der Reihe Unabhängiges, für sich Bestehendes ist, sie gehört zu der Reihe ebenso wie die sogenannte Basis und modificirt das Ethos derselben*). Ob nun aber z. B. eine logaödische Tetrapodie (Glykoneus) mit der Arsis

*) So wenig ein Unterschied zwischen Iamben und anakrusischen Trochäen, so wenig besteht auch ein Unterschied zwischen Anapästen und anakrusischen Daktylen. Was hierüber die *ἐπιπλοκὴ* der *γένη μετρικὰ* der alten Metriker und die *ἀντίϑεσις* der alten Rhythmiker besagt, kommt genau mit den entsprechenden Erscheinungen im Rhythmus unserer modernen Musik überein; einen anderen als einen blossen Namensunterschied zwischen Iamben und anakrusischen Trochäen, zwischen Anapästen und anakrusischen Daktylen zu statuiren, ist eine durch nichts zu rechtfertigende Willkür. Freilich ist zwischen Anapästen zu scheiden, welche mit der Doppelkürze oder Länge und zwischen denen, welche nur mit einer Länge oder einer Kürze beginnen, aber die einen von diesen Anapästen sind gerade so anakrusische Daktylen wie die anderen.

anlautet oder mit einer einsilbigen kurzen oder langen oder mit einer zweisilbigen Thesis (Anakrusis), ob sie katalektisch oder akatalektisch, hyperkatalektisch oder brachykatalektisch, synkopirt oder nichtsynkopirt ist, ob der Daktylus an erster, zweiter oder dritter Stelle steht, der erste Fuss polyschematistisch ist oder nicht, sie bleibt immer eine logaödische Tetrapodie (Glykoneus), sie ist nur variirt, in ihrem Grundwesen nicht verändert. Es schadet dem Einblicke in die Einheit des Strophenbaues, den verschiedenen Formen des Glykoneus und Pherekrateus u. s. w. starr feststehende, verschiedene Namen geben zu wollen. Freilich bleiben nach Erkenntniss der metrischen Einheit der Strophe noch bedeutsame Fragen rhythmisch-musikalischer Natur übrig. Wir können zwar entscheiden, wo wir Takteinheit und Taktwechsel anzunehmen zu haben, aber über das Verhältniss des metrischen Schemas zum Gesang und zur Instrumentalmusik sind wir gerade in dem wichtigsten Punkte, der die Zusammenordnung der Reihen verschiedener Ausdehnung zu Perioden anbelangt, meist auf Vermuthungen angewiesen, da die Musik und Orchestik verloren ist und wir die Aufführung chorischer Lieder nicht mehr sehen und hören, sondern die Lieder nur noch lesen können. Wir lassen daher diese Fragen vorläufig zur Seite, auch die Anwendung der *τρίσημοι* soll in den Schemata eine möglichst sparsame sein, hauptsächlich nur da, wo die Takteinheit oder die Erkenntniss der Zusammengehörigkeit der Füsse zu einer Reihe anschaulich zu machen ist. Es versteht sich im Uebrigen von selbst, dass eine jede katalektische Reihe am Schlusse einen *τρίσημος* oder eine Pause hat; ob den einen oder die andere, lässt sich freilich sehr oft nicht sicher bestimmen. Den Ictus gebrauchen wir nur als Zeichen für den Anfang der Reihe, d. h. für die erste Arsis, den Taktstrich nur in ausserordentlichen Fällen zur Scheidung von anakrusischen Reihen, den polyschematistischen Iambus (iambische Basis) accentuiren wir ◡́ —, wie es der Rhythmus verlangt (S. 547); auf die Angabe von Perioden innerhalb einer Strophe, die in vielen Fällen nur durch völlig sichere Bestimmung der Eurhythmie, d. h. durch genaue Kenntniss der musikalischen Composition für die einzelne Strophe und der Gliederung der Melodie nach Vorder- und Nachsatz festgestellt werden könnte, lassen wir uns noch nicht ein. Wir legen aber auf die folgenden Schemata um so mehr Gewicht, als erfahrungsmässig die Böckhschen Schemata, die noch vielfach gebraucht werden, in hohem Grade verwirren.

weil Böckh so wenig wie Hermann die Einheit in den logaödischen Strophen erkannt hatten und beide die Basis von der Reihe absonderten, auch theilweise unpraktische Zeichen gebrauchten und öfters die Reihen unsicher theilten, inconsequent oder geradezu unrichtig.

Innerhalb der logaödischen Strophen Pindars haben wir nach den Bestandtheilen und Mischungsverhältnissen verschiedene Species oder Compositionsweisen zu unterscheiden, denen wir im Folgenden die einzelnen Lieder unterordnen wollen. Die Strophenfolge ist meist die trichotomische (Strophe, Antistrophe, Epode), selten, und wie es scheint, bei mehr untergeordneter Veranlassung (Siege von Knaben und Jünglingen) monostrophisch (Ol. 14, Py. 6, Nem. 2 und 4, Isthm. 7). Es verdient erwähnt zu werden, dass ein logaödisches Lied trichotomischer Form nicht immer einer und derselben Species angehört, sondern dass die Epode einer anderen als die Strophe angehören kann.

I. V o r w a l t e n d   l o g a ö d i s c h e   S t r o p h e n, d. h. solche Strophen, in denen die Zahl der logaödischen Reihen bedeutend überwiegt. Als Unterschied von den älteren Lyrikern und zahlreichen Strophen der Tragiker ist hervorzuheben, dass keine einzige Pindarische Strophe nur aus Logaöden besteht; in allen Strophen sind einzelne, wenn auch verhältnissmässig nur sehr wenige trochäische oder daktylische Reihen zugemischt und in keiner Strophe finden sich entweder nur Tripodieen oder Tetrapodieen, sondern es sind Reihen verschiedener Grösse gebraucht, ausserdem aber sind die Strophen meist umfangreicher, die Reihen mannichfaltiger und ohne Rücksicht auf Cäsur in einander gefugt; durch die ganze Strophe hindurchgehende stichische Composition oder regelmässig alternirende Folge von Reihen findet nicht statt. Die Zahl der vorwaltend logaödischen Strophen ist geringer als die der logaödisch-trochäischen. Entsprechend dem oben erörterten Unterschiede des Simonideischen und Pindarischen Logaödenstiles werden wir anzunehmen haben, dass die Strophen mit vorwaltenden Logaöden einen weicheren und graziöseren Charakter haben als die logaödisch-trochäischen.

Die einzelnen Strophen sind folgende:

Ol. 9 auf den Palästen Epharmostos, den Opuntier: die Strophe ist vorwaltend logaödisch, die Epode logaödisch-trochäisch:

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος
φωνᾶεν Ὀλυμπίᾳ, καλλίνικος ὁ τριπλόος κεχλαδώς,

ἄρκεσε Κρόνιον παρ' ὄχθον ἀγεμονεῦσαι
κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρμόστῳ σὺν ἑταίροις·
5 ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων
Δία τε φοινικοστερόπαν σεμνόν τ' ἐπίνειμαι
ἀκρωτήριον Ἄλιδος
τοιοῖσδε βέλεσσιν,
τὸ δή ποτε Λυδὸς ηρως Πέλοψ
10 ἐξάρατο κάλλιστον ἕδνον Ἱπποδαμείας·

⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ ⏓
⏒ —́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏒ — ⏑⏑ — | ⏑ —́ ⏑ — ⏑
—́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏑ —́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏑
—́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏑ —́ — — ⏑⏑ — ⏒
5 —́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏑ —́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏒
—́ ⏑ — ⏒ — ⏑⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏒
—́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏑ ⏓
⏒ —́ ⏑⏑ — ⏒
⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ —
10 — —́ ⏑⏑ ⌞— — ⏑ — | ⏒ —́ ⏑⏑ — ⏒

Von den achtzehn Reihen der Strophe sind dreizehn logaödisch und zwar zehn Pherekrateen und drei Glykoneen. In den ersten fünf Versen folgen neun Pherekrateen unmittelbar aufeinander nur unterbrochen in der zweiten Reihe des zweiten Verses durch eine akatalektisch-trochäische Dipodie mit Anakrusis, die mit dem vorausgehenden Pherekrateus zusammengefasst eine logaödische Pentapodie ergibt. Der erste und zweite Vers sind anakrusisch und enthalten katalektische Pherekrateen, die drei folgenden Verse dagegen übereinstimmend akatalektische Pherekrateen. Von den Glykoneen ist einer akatalektisch v. 6, die beiden anderen katalektisch, der letzte v. 10 synkopirt. Die übrigen Elemente sind Dipodieen, theils daktylisch (Adonien) mit oder ohne Anakrusis, theils trochäisch. Die Verse 7 und 8 zusammengefasst sind identisch mit v. 6 und unterscheiden sich hauptsächlich nur durch die Stellung des Daktylus in den Glykoneen.

Py. 2 auf Hiero von Syrakus ἅρματι. Die Strophe ist logaödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch:

ἱερέα κτίλον Ἀφροδίτας· ἄγει δὲ χάρις φίλων ποίνιμος ἀντὶ ἔργων
ὀπιζομένα·
σὲ δ', ὦ Δεινομένειε παῖ, Ζεφυρία πρὸ δόμων
Λοκρὶς παρθένος ἀπύει, πολεμίων καμάτων ἐξ ἀμαχάνων
διὰ τεὰν δύναμιν δρακεῖσ' ἀσφαλές.
5 θεῶν δ' ἐφετμαῖς Ἰξίονα φαντὶ ταῦτα βροτοῖς
λέγειν ἐν πτερόεντι τροχῷ
παντᾷ κυλινδόμενον·
τὸν εὐεργέταν ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς ἐποιχομένους τίνεσθαι.

⏖́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑⏑ ⏓
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑⏑ ⏓
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑⏑ — –́ ⏑ — ⏑ ⏓
⏖́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑ ⏓
5 ⏑̄ –́ ⏑ — –́ ⏑̄ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑ ⏑
⏑́ — — ⏑⏑ ⌞ — ⏑ —
— –́ ⏑ — ⏑⏑ ⏓
⏑́ — — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑̄

Auf eine der mannichfachsten und durch verhältnissmässig zahlreiche Anakrusen und Auflösungen charakterisirte logaödisch-trochäische Syzygie von hohem Schwung folgt diese bei Weitem einfachere und weniger bewegte Epode mit nur zwei anakrusischen Versen. Von achtzehn Reihen sind vierzehn logaödisch: Glykoneen, die meist voranstehen, Pherekrateen und zwei Pentapodieen, v. 6 synkopirt, doch kann v. 6 auch als Pherekrateus und trochäische Dipodie aufgefasst werden. Im Uebrigen finden sich vier trochäische Elemente, drei am Schlusse der Verse und zwar v. 3 eine katalektisch-trochäische Tripodie und am Anfange von v. 5 eine anakrusische Dipodie.

Py. 6 monostrophisch auf Xenokrates den Agrigentiner *ἅρματι*:

Ἀκούσατ᾽· ἦ γὰρ ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας
ἄρουραν ἢ Χαρίτων
ἀναπολίζομεν, ὀμφαλὸν ἐριβρόμου
χθονὸς ἐς λάϊνον προσοιχόμενοι·
5 *Πυθιόνικος ἔνθ᾽ ὀλβίοισιν Ἐμμενίδαις*
ποταμίᾳ τ᾽ Ἀκράγαντι καὶ μὰν Ξενοκράτει
ἑτοῖμος ὕμνων
θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ
Ἀπολλωνίᾳ τετείχισται νάπᾳ·

⏑ –́ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ — ⏑⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏖ –́ ⏑ —
⏑⏑ –́ — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏓
5 –́ ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ ⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑́⏑ ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ — ⏑̄
— –́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑̄
⏑́ — — ⏑ — ⏑ –́ ⏑̄ — ⏑ —

Die Strophe steht auf der Grenze der logaödisch-trochäischen, ist aber wegen der Kürze der trochäischen Elemente noch hierher zu rechnen. Von dreizehn Reihen sind acht logaödisch, darunter eine Pentapodie v. 4, deren anlautenden Anapäst wir mit Rücksicht auf Nem. 6, ep. 8 sicher als polyschematistisch (anapästische

Basis) fassen würden, wenn anstatt ⏑⏑ — auch — — vorkäme. Da dies nicht der Fall ist, so ist auch die Messung ⏑⏑∟ — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — zulässig, wie in den Daktylo-Epitriten Ol. 7, ep. 6. Nem. 8, ep. 3, sodass dann die Reihe für eine Pentapodie mit zweisilbiger Anakrusis zu halten ist. Die Schlusssilbe des zweiten Glykoneus in v. 3 ist bloss in str. 6 eine Länge v. 48 *ἄδικον οὔθ' ὑπέροπλον ἥβαν δρέπων*, in den vorausgehenden fünf Strophen eine durch Auflösung entstandene Doppelkürze, jedoch so, dass entweder vor oder hinter oder in der Mitte der Doppelkürze ein Wortende stattfindet und mithin eine einzeitige Pause möglich ist. Auch Euripides gestattet sich die schliessende Länge des Glykoneus aufzulösen. Die übrigen Reihen sind trochäische Dipodieen mit oder ohne Anakrusis, den Schluss bilden trochäische Tripodieen mit polyschematistischem Iambus, die zu einer Hexapodie zusammengefasst werden können.

Py. 8 auf den Palästen Aristomenes von Aegina. Die Strophe ist logaödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch:

βία δὲ καὶ μεγάλαυχον ἔσφαλεν ἐν χρόνῳ.
Τυφὼς Κίλιξ ἑκατόγκρανος οὔ νιν ἄλυξεν,
οὐδὲ μὰν βασιλεὺς Γιγάντων· δμᾶθεν δὲ κεραυνῷ
τόξοισί τ' Ἀπόλλωνος· ὃς εὐμενεῖ νόῳ
5 *Ξενάρκειον ἔδεκτο Κίρραθεν ἐστεφανωμένον*
υἱὸν ποίᾳ Παρνασίδι Δωριεῖ τε κώμῳ.

⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ —
⏑̆ —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏒
—́ ⏑̆ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ — — ⏑⏑ — ⏒
— —́ ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏓
⏒ —́ ⏒ — ⏒ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒

Von zwölf Reihen sind neun logaödisch und zwar vier Pherekrateen und fünf Glykoneen, die übrigen drei Elemente sind eine katalektisch-trochäische Tripodie v. 1, eine katalektisch-daktylische und eine akatalektisch-trochäische Dipodie, beide mit Anakrusis. Der Ton des Liedes ist sanft und weich bewegt im Gegensatz zur *μακραγορία*, wie der Dichter selbst andeutet v. 29 *εἰμὶ δ' ἄσχολος ἀναθέμεν | πᾶσαν μακραγορίαν | λύρᾳ τε καὶ φθέγματι μαλθακῷ. | μὴ κόρος ἐλθὼν κνίσῃ.*

Py. 10 auf den Thessaler Hippokleas in Thessalien, einen *παῖς* (*νεαρὸς υἱός* v. 25 und 26), welcher im Doppellaufe gesiegt. Die Strophe ist wie in der vorausgehenden Ode logaödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch:

Ὀλυμπιονίκα δὶς ἐν πολεμαδόκοις
Ἄρεος ὅπλοις·
θῆκεν δὲ καὶ βαθυλείμων' ὑπὸ Κίρρας ἀγὼν
πέτραν κρατησίποδα Φρικίαν.
5 *ἕποιτο μοῖρα καὶ ὑστέραισιν*
ἐν ἁμέραις ἀγάνορα πλοῦτον ἀνθεῖν σφίσιν·

⏓ ´— ⏑⏑ — ´— ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑̆
´— ⏑⏑ — ⏑
— ´— ⏑ — ⏑⏑ — ´— ⏑⏑ ⌞ — ⏑ ⏑̆
⏓ ´— ⏑ — ⏑⏑ ⌞ — ⏑ ⏑̆
5 ⏓ ´— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏓
⏓ ´— ⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ — ´— ⏑ ⏑̆

Ausser einem Pherekrateus und drei Glykoneen, von denen der in v. 3 synkopirt und katalektisch, v. 5 akatalektisch mit Anakrusis ist, finden sich zwei Pentapodieen und zwar beide mit Anakrusis, v. 4 synkopirt und v. 6. Die alloiometrischen Elemente sind zwei daktylische und eine trochäische Dipodie in gewöhnlicher Form.

Nem. 2 monostrophisch in zwei Syzygieen auf den Pankratiasten Timodemos von Athen:

Ὅθενπερ καὶ Ὁμηρίδαι
ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἀοιδοὶ
ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου· καὶ ὅδ' ἀνὴρ
καταβολὰν ἱερῶν ἀγώνων νικαφορίας δέδεκται πρώταν Νεμεαίου
5 *ἐν πολυυμνήτῳ Διὸς ἄλσει.*

⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ ⏑̆
— ´— ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓
´— ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ ´— ⏓ — ⏑⏑ — —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ´— — — ⏑⏑ — ⏑ — ´— ⏓ — ⏑⏑ — ⏓
5 ´— ⏑⏑ — ⏓ ´— ⏑⏑ — ⏓

Die kürzeste und einfachste unter den sämmtlichen logaödischen Strophen Pindars: die gebräuchlichsten logaödischen Reihen (Glykoneen und Pherekrateen) folgen unmittelbar hinter einander und werden geschlossen durch zwei daktylische Dipodieen (Adonien). Aufschluss gibt der Dichter selbst am Ende des Liedes v. 24 *τόν, ὦ πολῖται, κωμάξατε Τιμοδήμῳ σὺν εὐκλέι νόστῳ· | ἀδυμελεῖ δ' ἐξάρχετε φωνᾷ.*

Nem. 7 auf Sogenes aus Aegina, einen Knaben, welcher im Pentathlon gesiegt. Der umgekehrte Fall wie oben: die Strophe ist vorwaltend logaödisch, die Epode logaödisch-trochäisch:

Ἐλείθυια, πάρεδρε Μοιρᾶν βαθυφρόνων,
παῖ μεγαλοσθενέος, ἄκουσον, Ἥρας, γενέτειρα τέκνων· ἄνευ σέθεν
οὐ φάος, οὐ μέλαιναν δρακέντες εὐφρόναν

τεὰν ἀδελφεὰν ἐλάχομεν ἀγλαόγυιαν Ἥβαν.
5 ἀναπνέομεν δ' οὐχ ἅπαντες ἐπὶ ἴσα·
εἴργει δὲ πότμῳ ζυγένθ' ἕτερον ἕτερα. σὺν δὲ τὶν
καὶ παῖς ὁ Θεαρίωνος ἀρετᾷ κριθεὶς
εὔδοξος ἀείδεται Σωγένης μετὰ πενταέθλοις.

∪́ — — ∪∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ ⏓
—́ ∪∪ — ∪ ⏕ ∪ — ∪ — —́ ∪∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ ⏓
—́ ∪∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ ⏓
∪ —́ ∪ — —́ ∪ ⏕ ∪ — ∪∪ — ∪ — ⏒
5 ∪ —́ ∪∪ — —́ ∪ — ∪ ⏕ ∪ ⏓
— —́ ∪∪ — ∪ — ⏕́ ∪ ⏕ ∪ — ∪ ⏓
— ⏕́ ∪∪ — ∪ — ⏕́ ∪ — ∪ ⏓
— —́ ∪∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪∪ — ∪ — ⏓

Der Glykoneus steht nur am Anfange und Schlusse der Strophe, am häufigsten sind die Pherekrateen, v. 2 erste Reihe ist als Pentapodie aufzufassen, ebenso aber auch v. 4, welcher in eine trochäische Dipodie mit Anakrusis und eine logaödische Pentapodie zu trennen ist. Als Eigenthümlichkeit ist hervorzuheben, dass ausser den gewöhnlichen alloiometrischen Elementen dreimal die trochäische Tetrapodie und zahlreiche Auflösungen zugelassen sind. Die Strophe steht auf der Grenze zu der zweiten Compositionsweise.

Isthm. 6 auf den Pankratiasten Strepsiades aus Theben, der einzige Fall, dass Strophe und Epode vorwaltend logaödisch sind:

στρ. Τίνι τῶν πάρος, ὦ μάκαιρα Θήβα,
καλῶν ἐπιχωρίων μάλιστα θυμὸν τεὸν
εὔφρανας; ἦ ῥα χαλκοκρότου πάρεδρον
Δαμάτερος ἀνίκ' εὐρυχαίταν
5 ἄντειλας Διόνυσον, ἢ χρυσῷ μεσονύκτιον νίφοντα δεξαμένα τὸν
φέρτατον θεῶν, ...

ἐπῳδ. μυρίων ἑτάρων ἐς Ἄργος ἵππιον;
ἢ Δωρίδ' ἀποικίαν οὕνεκεν ὀρθῷ
ἔστασας ἐπὶ σφυρῷ
Λακεδαιμονίων, ἕλον δ' Ἀμύκλας
5 Αἰγεῖδαι σέθεν ἔκγονοι, μαντεύμασι Πυθίοις;
ἀλλὰ παλαιὰ γὰρ
εὕδει χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοί,

στρ. ∪∪ —́ ∪∪ — ∪ — ∪ — ⏒
⏒ —́ ∪∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ ⏓
— —́ ∪ — ⏒ — ∪∪ — ∪ — —
— —́ ∪∪ — ∪ — ∪ — ⏒
5 —́ — — ∪∪ — ∪ — — —́ ∪∪ — ∪ — ⏒ —́ ∪ — ∪∪ .
—́ ∪ — ∪ ⏓

ἐπῳδ. —́ ∪ — ∪∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ ⏓
— —́ ∪ ∪́ — ∪ — —́ ∪∪ — ⏒

– –́ ⏑⏑ – ⏑ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
5 –́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑⏑ ⊔ – ⏑
– –́ ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ ⏑

Die metrische Composition enthält keine Eigenthümlichkeiten. Wie gewöhnlich walten die Pherekrateen über die Glykoneen stark vor, von denen die letzteren durchweg akatalektisch sind; zu bemerken sind die beiden logaödischen Pentapodieen v. 2 u. 3 sowie die logaödische Hexapodie in der Epode v. 1, die wir jedoch in einen Pherekrateus und eine trochäische Tripodie getheilt haben. Ausser der letzteren enthält die Epode keine trochäische Reihen, sondern nur zwei daktylische Dipodieen.

Isthm. 7 auf den Pankratiasten Kleandros, den Aegineten, monostrophisch, die ausgedehnteste Strophe dieser Art:

Κλεάνδρῳ τις ἁλικίᾳ τε λύτρον
εὔδοξον, ὦ νέοι, καμάτων
πατρὸς ἀγλαὸν Τελεσάρχου παρὰ πρόθυρον ἰὼν ἀνεγειρέτω
κῶμον, Ἰσθμιάδος τε νίκας ἄποινα, καὶ Νεμέᾳ
5 *ἀέθλων ὅτι κράτος ἐξεῦρε, τῷ καὶ ἐγώ, καίπερ ἀχνύμενος*
θυμὸν, αἰτέομαι χρυσέαν καλέσαι
Μοῖσαν. ἐκ μεγάλων δὲ πενθέων λυθέντες
μήτ᾽ ἐν ὀρφανίᾳ πέσωμεν στεφάνων,
μήτε κάδεα θεράπευε· παυσάμενοι δ᾽ ἀπράκτων κακῶν
γλυκύ τι δαμωσόμεθα καὶ μετὰ πόνον·
ἐπειδὴ τὸν ὑπὲρ κεφαλᾶς
10 *γε Ταντάλου λίθον παρά τις ἔτρεψεν ἄμμι θεός,*

⏑́ – – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏒
⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ω ⏑ ′ ⏑⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ ⏑
⏑́ – – ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ –
5 –́ ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ –
–́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ ω –́ ⏑ – ⏒
–́ ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ ω ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏓
ώ ⏑ – – ω ⏑ – ώ ⏑ ⏓
⏑́ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏓
10 ⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ώ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ –

Vers 1 und 2 hat man in der Böckhschen Trennung zu belassen, um die Auflösung des Trisemos zu vermeiden, dann ist v. 1 eine logaödische Pentapodie, v. 2 ein Glykoneus mit langer, bez. zweisilbiger Anakrusis. Die vier ersten Verse enthalten nur Logaöden, nur einmal in v. 3 durch eine akatalektisch-trochäische Dipodie

unterbrochen. Die folgenden Verse 5, 6, 7 bilden ein System (Hypermetron) von sechs logaödischen Reihen, dessen letzte eine trochäische Dipodie ist. Die schliessende Länge des Glykoneus in v. 7 ist dreimal (v. 25, 35, 45) aufgelöst, s. S. 604.

II. Logaödisch-trochäische (logaödisch-iambische) Strophen.

Sie sind bei Pindar bei Weitem häufiger als die vorwaltend logaödischen, meist viel ausgedehnter und mannichfacher als die der Tragiker, sie participiren weder an der Einfachheit der Strophen des Aeschylus noch an den Eigenthümlichkeiten der logaödisch-trochäischen (-iambischen) Strophen des Sophokles und Euripides, die eingemischten trochäischen und iambischen Reihen sind meist kürzer als bei den Tragikern und bei Weitem nicht so oft und mannichfach synkopirt wie in den analogen Strophen des Sophokles und Euripides, welche ihre Reihen den von Aeschylus ausgebildeten iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos entlehnt haben. Es ist daher in den meisten Fällen leicht, eine logaödisch-trochäische Strophe des Pindar von einer analogen der Tragiker und der Komiker zu unterscheiden, namentlich da ausser den erwähnten Verschiedenheiten bei Sophokles und Euripides auch noch die logaödischen Tetrapodieen und akatalektischen Tripodieen über die katalektischen Tripodieen vorwalten. Die logaödisch-trochäischen Strophen der beiden genannten Tragiker mit ihren zahlreichen, lang ausgehaltenen Tönen (wo nämlich die synkopirten trochäischen und namentlich iambischen Reihen des tragischen Tropos reichlich zur Anwendung kommen) sind pathetischer als die des Pindar, die ihrerseits energischer und schwungvoller dahinrollen; andererseits aber sind jene wiederum leichter da, wo längere iambische Reihen, z. B. wie oft geschieht, der Trimeter, ohne Synkope zugelassen sind. Das Mischungsverhältniss der logaödischen Reihen mit den trochäischen und daktylischen, welche letzteren überhaupt weit seltener sind als die trochäischen, ist durchaus kein bestimmtes oder sich gleichbleibendes. In manchen Strophen finden sich mehr trochäische und daktylische Reihen als logaödische selbst in dem Maasse, dass die Logaöden numerisch als nebensächlich erscheinen, ein Gleichmaass ist nirgends erstrebt. Dabei ist jedoch nicht zu vergessen, dass unter den alloiometrischen Reihen die Dipodieen eine sehr bedeutende Rolle spielen, während die kürzeste logaödische Reihe die Tripodie ist, mithin die grössere Anzahl der Takte die logaödischen

Reihen trifft. Es lässt sich zwar beobachten, dass die trochäischen und daktylischen Reihen besonders am Ende des Verses oder einer Versgruppe clauselähnlich stehen, aber eine feste, sich gleich bleibende Stellung, etwa am Anfange oder Ende von Perioden, sodass hiernach eine periodische Eintheilung der einzelnen Strophen erfolgen könnte, ist nicht vorhanden; nicht selten bilden jene Reihen auch selbständige Verse, ein regelmässiges Alterniren findet nur Nem. 7 statt.

Ol. 1 auf Hiero von Syrakus, Sieger mit dem Rennpferde:

στρ. *Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ*
ἅτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·
εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,
5 *μηκέτ' ἀελίου σκόπει*
ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἁμέρᾳ φαεννὸν ἄστρον ἐρήμας δι' αἰθέρος.
μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομεν·
ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται
σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν
10 *Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεὰν ἱκομένους*
μάκαιραν Ἱέρωνος ἑστίαν,

◡́ — — ◡◡ — ◡ — —́ ◡ — ◡◡ — ⏒
◡́◡ ◡ — ◡ — —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ⏒
—́ ◡ — ◡ — ◡ ⏓
—́ ◡ — ◡◡ — ⏒
5 —́ ◡ — ◡ — ◡ ⏓
—́ ◡ — ◡ ◡◡ ◡ — ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡◡ — —́ ◡ — ◡ ◡
—́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡◡ └ — ◡ ◡
◡ ◡́◡ ◡ ◡◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡
◡́ ◡◡ — ◡ └ ◡́◡ ◡ ⏓
10 ◡́ — — ◡ — ◡ └ ◡◡ ◡ ⏓
◡́ — ◡◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡

ἐπῳδ. *Συρακόσιον ἱπποχάρμαν βασιλῆα. λάμπει δέ οἱ κλέος*
ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ·
τοῦ μεγασθενὴς ἐράσσατο γαιάοχος
Ποσειδᾶν, ἐπεί νιν καθαροῦ λέβητος ἔξελε Κλωθώ
5 *ἐλέφαντι φαίδιμον ὦμον κεκαδμένον.*
ἦ θαυματὰ πολλά καί πού τι καὶ βροτῶν φάτιν ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον
δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι.

◡́ — ◡◡ ◡ — ◡ — —́ ◡◡ — ◡ — —́ ◡ — ◡ ⏓
◡́ — — ◡◡ — —́ ◡ ◡◡ ◡ — ◡ ⏓
—́ ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡◡ └ — ◡ ⏓
◡́ — — ◡ — —́ ◡◡ — ◡ — ◡ —́ ◡◡ — ⏒
5 ◡◡ —́ ◡ — ◡◡ — —́ ◡ — ◡ ⏓
— —́ ◡◡ — ◡ — —́ ◡ — ◡ — ◡́◡ ◡ — ◡◡ — —́ ◡ ⏓
◡́ — — ◡ — —́ ◡◡ — ◡ — —́ ◡◡ — ◡ — ⏒

Beide Strophen sind logaödisch-trochäisch, aber in sehr ungleichem Maasse. Die Strophe hat nur fünf logaödische Reihen, dagegen zwölf trochäische und eine daktylische, in der Epode stehen sich die beiden Elemente fast gleich: neun logaödische, zehn trochäische (eine daktylische). In der Strophe beginnt nur ein Vers (v. 8) mit Anakrusis, in der Epode zwei Verse 6 und 7. Das Lied trägt den Charakter innerlich befriedigter Freudigkeit und Ruhe. Die Einheit der metrischen Composition darf nicht angetastet werden. Die erste Reihe in v. 2 der Strophe ist von Böckh unrichtig als Dochmius oder hyperkatalektischer Antispast aufgefasst worden, sie ist aber nichts Anderes als die auch sonst in den logaödischen Strophen Pindars vorkommende katalektisch-trochäische Tripodie mit Auflösung der ersten Arsis, ebenso ist v. 6 der Strophe von ihm falsch eingetheilt in eine akatalektisch-trochäische Hexapodie, einen Choriambus und eine katalektisch-trochäische Tripodie, auch die Annahme von Päonen ist nicht zulässig, da keine Spur von Auflösung der zweiten Länge vorhanden ist und Synkope näher liegt.

In der Strophe sind die logaödischen Reihen drei Glykoneen, von denen einer v. 7 synkopirt ist, und zwei Pherekrateen, die letzten vier Verse enthalten keine Logaöden; die trochäischen Reihen sind Tetrapodieen und Tripodieen (v. 8 zwei Tripodieen mit Anakrusis zu einer iambischen Hexapodie und v. 10 zwei ebensolche ohne Anakrusis, aber mit Synkope zu einer trochäischen Hexapodie vereinigt), Dipodieen am Schlusse von v. 9 und 10, die mit der vorausgehenden Tripodie, bez. Tetrapodie vereinigt eine Pentapodie, bez. Hexapodie ergeben; vereinzelt steht eine akatalektisch-daktylische Tetrapodie v. 2. Auflösungen sind in den trochäischen Reihen ziemlich häufig. In Zahlen ausgedrückt ergibt die Strophe das eurhythmische Schema:

4 3, 3 4, | 4, 3, 4, | 4 4 3, 4 4, | 6, 5, 6, 5.

Die Epode enthält acht Pherekrateen und nur einen (synkopirten) Glykoneus (v. 3 zweite Reihe), es herrschen also die logaödischen Tripodieen vor. Das Gleiche ist der Fall in Bezug auf die trochäischen Tripodieen, ausser welchen nur zwei trochäische Tetrapodieen und eine daktylische Dipodie zugelassen ist.

Die metrische Composition dieses Liedes muss also als sehr einfach und einheitlich bezeichnet werden.

Ol. 4 auf Psaumis von Kamarina, Sieger ἀπήνῃ, sowohl Strophe wie Epode sind logaödisch-trochäisch:

στρ. *Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος Ζεῦ· τεαὶ γὰρ ὧραι*
ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοιδᾶς ἑλισσόμεναί μ' ἔπεμψαν
ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων.
ξείνων δ' εὖ πρασσόντων ἔσαναν αὐτίκ' ἀγγελίαν
5 *ποτὶ γλυκεῖαν ἐσλοί.*
ἀλλ', ὦ Κρόνου παῖ, ὃς Αἴτναν ἔχεις,
ἶπον ἀνεμόεσσαν ἑκατογκεφάλα Τυφῶνος ὀβρίμου,
Οὐλυμπιονίκαν δέκευ
Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον,

⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏓
⏑⏑ —́ ⏑⏑ ⌊ — ⏑⏑ — — | ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏓
— —́ ⏑⏑ ⌊ — ⏑⏑ — —
— —́ — — ⏗ — ⏑ — ¦ ⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
— —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ ⏑
— —́ ⏑⏑ ⌊ — — ⏑ —
⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

ἐπῳδ. *ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα*
Λαμνιάδων γυναικῶν
ἔλυσεν ἐξ ἀτιμίας·
χαλκέοισι δ' ἐν ἔντεσι νικῶν δρόμον
5 *ἔειπεν Ὑψιπυλείᾳ μετὰ στέφανον ἰών·*
Οὗτος ἐγὼ ταχυτᾶτι·
χεῖρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον.
φύονται δὲ καὶ νέοις ἐν ἀνδράσιν πολιαί
θαμάκι παρὰ τὸν ἡλικίας
10 *ἐοικότα χρόνον.*

— —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑
⏑́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ —
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ —
10 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑

Wir verbinden *πολιαί* mit v. 26 (Böckh) und schreiben *θαμάκι* statt *θαμὰ καί.* Die logaödischen Elemente verhalten sich in der Strophe wie 7:9, in der Epode wie 5:8.

Die Strophe ist in Folge der zahlreichen Anakrusen (nur v. 7 entbehrt einer solchen) enthusiastisch-schwungvoll bewegt, wie es sich für den Inhalt schickt, der im ersten Theile den höchsten Lenker Zeus in erhabenem Tone feiert. Von den loga-

ödischen Reihen walten wieder die Pherekrateen vor, der Glykoneus ist nur zweimal zugelassen, im Uebrigen findet grosse Mannichfaltigkeit statt, drei daktylische Reihen: zwei Tetrapodieen synkopirt und eine Tripodie, zwei iambische und zwei trochäische Tetrapodieen, eine trochäische Tripodie und eine trochäische Dipodie. Die Böckhsche Abtheilung und Auffassung von v. 4 ist unzulässig. Entweder ist die erste Reihe als akatalektisch-iambische Tetrapodie mit polyschematistischem Spondeus (spondeischer Basis) und *ἄλογος* an der legitimen Stelle der iambischen Dipodie aufzufassen, die zweite Reihe jedenfalls als akatalektischer zweiter Pherekrateus mit Anakrusis, — oder es hat in der ersten Reihe *τονή* stattgefunden, wie Ol. 9 ep. 4 und 5. Diese Reihe steht in den logaödischen Strophen Pindars einzig da, das darin enthaltene Princip, mag es Alogie oder Tone sein, ist erst in den logaödischen Strophen des Sophokles und Euripides weiter ausgebildet. Uebrigens steht sowohl ein doppeltes Ritardando wie *τονή* mit dem Inhalte *ξείνων εὖ πρασσόντων* und *λοιπαῖς εὐχαῖς* recht wohl im Einklange.

Auch in der Epode, deren Verse ungewöhnlich kurz sind (*μονόκωλοι* bis auf drei), walten die Tripodieen entschieden vor: vier Pherekrateen und ein Glykoneus, die alloiometrischen Elemente sind wie in der Strophe sehr mannichfaltig: zwei daktylische Tripodieen nicht synkopirt, trochäische Tetrapodieen und Tripodieen mit und ohne Anakrusis und eine Dipodie am Schlusse von v. 4.

Ol. 9 auf Epharmostos den Opuntier, Sieger im Ringkampfe. Die Strophe ist vorwaltend logaödisch und oben S. 612 behandelt, die Epode logaödisch-trochäisch:

ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν
μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς,
καὶ ἀγάνορος ἵππου
θᾶσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾷ
5 *ἀγγελίαν πέμψω ταύταν,*
εἰ σύν τινι μοιριδίῳ παλάμᾳ
ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον·
κεῖναι γὰρ ὤπασαν τὰ τέρπν'. ἀγαθοὶ δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ δαί-
μον' ἄνδρες

⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑̄
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑̲
— —́ — — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑̲
5 —́ ⏑⏑ — — — —́ —

— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓
— —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ —
— —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒

Das Verhältniss der logaödischen Reihen zu den alloiometrischen beträgt ungefähr vier bis sechs, die Messung der Verse 4, 5, u. 7 ist jedoch wegen der unmittelbar aufeinander folgenden Längen zweifelhaft, die übrigen Reihen sind geläufig. Zu bemerken ist etwa nur v. 8 die logaödische Pentapodie und v. 6 die selten vorkommende daktylische Tetrapodie mit Anakrusis, sowie dass die sämmtlichen Verse mit Ausnahme des fünften anakrusisch sind. Das Gemeinsame in v. 4, 5 und 7 besteht darin, dass die aufeinanderfolgenden Längen am Schlusse des Verses stehen, nicht wie Ol. 4, str. 4 am Anfange; auch hierfür fehlen Analogieen bei Pindar. Zwei Möglichkeiten liegen vor:

Entweder sind *ἄλογοι* anzunehmen:

v. 4. — —́ — — ⏑⏑ — ⏑ — $\overset{\alpha}{—}$ ⏓ katalektisch-logaödische Pentapodie mit Anakrusis und polyschematistischem Spondeus (spondeische Basis).

v. 5 —́ ⏑⏑ ⊔ — $\overset{\alpha}{—}$ — ⏓ erster Glykoneus akatalektisch mit Synkope — —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑.

v. 7 — —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — $\overset{\alpha}{—}$ — gleich v. 4 —;

Oder, da eine so häufige Zulassung von *ἄλογοι* höchst unwahrscheinlich ist, wie schon Böckh vermuthete, dass hier eine Doppellänge eine Dipodie ausmache, ist *τονή* anzunehmen:

v. 4 — —́ — — ⏑⏑ — ⏑ — | ⊔́ ⊔,
v. 5 —́ ⏑⏑ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔́ ⊔,
v. 7 — —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⊔́ ⊔,

d. h. Verbindung einer logaödischen Tetrapodie (v. 4 und 7 anakrusischer Glykoneus, v. 5 mehrmals synkopirter Glykoneus mit einer synkopirten Dipodie: ⊔ ⊔ = — ⏑ ⊔. Die Verwandtschaft mit sophokleischen und euripideischen Formen leuchtet ein, keinesfalls aber würden wir die Ausdehnung von *παντᾶ* zu einer Tetrapodie für zulässig halten, namentlich da v. 162 *ἄϑλον* steht.

Schliesslich ist hervorzuheben, dass die Epode durch die zahlreichen Anakrusen und Längen in einem Gegensatze zur Strophe steht.

Ol. 13 auf den Korinthier Xenophon, Sieger im Stadion und Pentathlon. Die Ode hat synkretistische Composition, bis v. 6 erste Reihe ist sie logaödisch, dann in Strophe und Epode daktylo-epitritisch (s. § 45), die Umkehrung der bei Euripides

vorkommenden Compositionsweise. Der Uebergang aus einer Strophengattung in die andere ist offenbar unmittelbar während des Dichtens ohne vorausgängige Absicht erfolgt im Zusammenhang mit den schönen, ruhig sanften Worten:

ἐν τᾷ γὰρ Εὐνομία ναίει κασιγνήτα τε, βάθρον πολίων ἀσφαλές,
Δίκα καὶ ὁμότροπος Εἰράνα, ταμίαι ἀνδράσι πλούτου,
χρύσεαι παῖδες εὐβούλου Θέμιτος·

Ein Taktwechsel findet nicht statt, wie allein schon der Umstand beweist, dass der Uebergang mitten im Verse vor sich geht, s. S. 433. Die Verse der Strophe lauten mit Ausnahme des letzten sämmtlich mit Anakrusis an. In dem logaödischem Theile finden sich drei akatalektische Pherekrateen, die übrigen Reihen sind iambisch, bez. trochäisch, nur v. 1 ein anakrusischer Adonius. Bergk: Strophae v. 3 et 4 *pentapodiae sunt iambicae, sed primus pes dipodiae vice fungi videtur.* Das Letztere ist nirgends zu erweisen. Da die Dipodie oft als selbständige Reihe steht, so ist für v. 3 die Messung vorzuziehen:

◡ _́ ◡ _ ◡ _ ⊔ _́ ◡ _

Die folgenden Daktylo-Epitriten bieten keine Eigenthümlichkeiten dar, zu bemerken ist nur: v. 5 und 6 der Epode hat Böckh in der zweiten Ausgabe mit Recht nicht als einen Vers gefasst, der einzelne Anapäst ep. 6 ist durch Synkope der darauffolgenden Thesis hervorgegangen und hat seine Analogie an Ol. 7, ep. 6 und Nem. 8, ep. 3, doch findet er sich auch in logaödischen Strophen. Die Auflösungen in der Epode sind zu selten, um den Charakter der Epode zu bestimmen.

Ol. 14 das kleine schöne Gedicht auf den Knaben Asopichos aus Orchomenos, welches mehr die Chariten als den Asopichos feiert, ist stark verdorben, doch sind die Abweichungen der Herausgeber in metrischer Hinsicht nicht sehr erheblich. Böckhs Schema muss in einigen Fällen modificirt werden:

Καφισίων ὑδάτων λαχοῖσαι ταίτε ναίετε καλλίπωλον ἕδραν,
ὦ λιπαρᾶς ἀοίδιμοι βασίλειαι
Χάριτες Ὀρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι,
κλῦτ᾽, ἐπεὶ εὔχομαι. σὺν ὔμμιν γὰρ τά τε τερπνὰ καὶ
5 *τὰ γλυκέ᾽ ἄνεται πάντα βροτοῖς,*
εἰ σοφός, εἰ καλὸς, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνήρ.
οὐδὲ γὰρ θεοὶ ἁγνᾶν Χαρίτων ἄτερ
κοιρανέοντι χοροὺς οὔτε δαῖτας· ἀλλὰ πάντων ταμίαι
ἔργων ἐν οὐρανῷ, χρυσότοξον θέμεναι παρα
10 *Πύθιον Ἀπόλλωνα θρόνους,*
ἀέναον σέβοντι πατρὸς Ὀλυμπίοιο τιμάν.

— —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏓ —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —́ — — ⏑⏑ — ⏑ —
5 —́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ —
— —́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ ⏑
10 — ⏑́⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —

Die Logaöden in der Form von Pherekrateen und Glykoneen, einer Pentapodie *πρὸς ἑνὶ* und einer Tripodie *πρὸς δυοῖν* betragen etwa zwei Drittel der sämmtlichen Reihen, hinzugemischt sind mannichfache trochäische und daktylische Reihen theils mit theils ohne Anakrusis. Das Metrum ist völlig klar und die Bedenken der Scholien sind nicht gerechtfertigt.

Py. 2 auf Hiero den Aetnäer, *ἅρματι*. Die Strophe ist logaödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch und oben erklärt:

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου
τέμενος Ἄρεος, ἀνδρῶν ἵππων τε σιδαροχαρμᾶν δαιμόνιαι τροφοί,
ὔμμιν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θηβᾶν φέρων
μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν τετραορίας ἐλελίχθονος,
5 *εὐάρματος Ἱέρων ἐν ᾇ κρατέων*
τηλαυγέσιν ἀνέδησεν Ὀρτυγίαν στεφάνοις,
ποταμίας ἕδος Ἀρτέμιδος, ἇς οὐκ ἄτερ
κείνας ἀγαναῖσιν ἐν χερσὶ ποικιλανίους ἐδάμασσε πώλους.

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ ⏑⏑⏑ ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ ⏓
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ —
5 — —́ ⏑ ⏑⏑⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ —
— —́ ⏑ ⏑⏑⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏓
— —́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏓

Eines der erhabensten Lieder Pindars, dessen metrische Composition von Hermann und Böckh an mehreren Stellen verkannt ist. Von den Logaöden walten wie gewöhnlich die Pherekrateen vor, die Pentapodie v. 5 können wir uns mit gleichem Rechte aus einer akatalektischen trochäischen Dipodie mit Anakrusis und einem katalektischen Pherekrateus zusammengesetzt denken, Glykoneen finden wir nur zwei und dazu v. 4

eine bei Pindar sehr seltene logaödische Tetrapodie **πρὸς δυοῖν** mit zweisilbiger Anakrusis. In den übrigen Elementen zeigt sich ungewöhnliche Mannichfaltigkeit: eine trochäische Tetrapodie, Tripodieen und Dipodieen, eine (sehr seltene) daktylische Tetrapodie und Tripodie. Die erste Reihe von v. 1 *Μεγαλο-πόλιες ὦ Συράκο-σαι* hat zu den sonderbarsten Vermuthungen in Folge des mangelnden Gesichtspunktes von der einheitlichen Composition und bewunderungswürdigen Einfachheit der logaödischen Strophen Pindars trotz des grossen Formenwechsels Anlass gegeben. G. Hermann sah hier ein von ihm nach Analogie von Metren Klopstocks fingirtes parapäonisches Metrum ebenso wie in v. 5 *εὐάρματος Ἱέρων ἐν* und v. 7 *ποταμίας ἕδος Ἀρτέμιδος, ἇς*, Böckh statuirte dochmischen Rhythmus wie an anderen Stellen, keiner von ihnen dachte daran, dass diese Reihen auf die gewöhnlichen Elemente der logaödischen Strophen zurückgeführt werden müssen und dass vereinzelte Dochmien für ein so einheitlich componirtes Lied wie das vorliegende ungeeignet sind. Jene Reihe v. 1 ist nichts als eine akatalektisch-trochäische Tetrapodie mit zwei Auflösungen, die wir ungewöhnlich oft in diesem schwungvollen Liede finden (v. 1 zweite Reihe, v. 2 Anfang, 5, 6 und 7) und die zum Charakter desselben gehören.

Py. 5 auf Arkesilas den Kyrenäer, *ἅρματι*, die Strophe ist päonisch-logaödisch und wird unter IV behandelt werden, die Epode logaödisch-trochäisch. Die letztere steht auf der Grenze zu der Klasse der vorwaltend logaödischen Strophen. Die Composition bietet keine Eigenthümlichkeiten, ausser dass in den beiden letzten Versen möglicher Weise eine **μεταβολὴ** von diplasischem und päonischem Rhythmus wie in der Strophe herrscht. Das Schema ist in folgender Weise zu modificiren:

ἐπῳδ. *Ἀπολλώνιον ἄθυρμα. τῷ σε μὴ λαθέτω*
Κυράνᾳ γλυκὺν ἀμφὶ κᾶπον Ἀφροδίτας ἀειδόμενον
παντὶ μὲν θεὸν αἴτιον ὑπερτιθέμεν,
φιλεῖν δὲ Κάρρωτον ἔξοχ' ἑταίρων,
5 *ὃς οὐ τὰν Ἐπιμαθέος ἄγων*
ὀψινόου θυγατέρα πρόφασιν Βαττιδᾶν
ἀφῖκται δόμους θεμισκρεόντων·
ἀλλ' ἀρισθάρματον
ὕδατι Κασταλίας ξενωθεὶς γέρας ἀμφέβαλε τεαῖσιν κόμαις,

◡ ◡́ — ◡◡ ◡ — | ◡ ◡́ ◡ — ◡◡ ◡
◡ — — ◡◡ — ◡ | —́ ◡ — ◡ — ◡́ ◡ — ◡◡ —

–́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ –
⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ – –
5 ⏑́ – – ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏒
–́ ⏑⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ –
⏑́ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏒
–́ ⏑ – – ⏑ –
[illegible] ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ ⏓

Zu beachten ist, dass der auf die Anakrusis der ersten Reihe v. 1 folgende Spondeus der polyschematistische Stellvertreter des Trochäus ist (spondeische Basis) und daher nicht als Dipodie gemessen werden darf.

Py. 7 auf Megakles aus Athen, Sieger mit dem Viergespann. Sowohl Strophe wie Epode sind logaödisch-trochäisch, Mischungsverhältniss 4 : 5 und 6 : 5. Die ungewöhnliche Kürze und Einfachheit des Liedes, das nur aus einer Syzygie und Epode besteht, und die Kürze der Verse, die in der Strophe fast nur *μονόκωλα* sind und auch in der Epode nicht über *δίκωλα* hinausgehen, hat seine Veranlassung wohl darin, dass das Lied nicht zur Aufführung bei einer grösseren Festfeier bestimmt war.

στρ. *Κάλλιστον αἱ μεγαλοπόλιες Ἀθᾶναι*
προοίμιον Ἀλκμανιδᾶν εὐρυσθενεῖ γενεᾷ
κρηπῖδ' ἀοιδᾶν
ἵπποισι βαλέσθαι.
5 *ἐπεὶ τίνα πάτραν, τίνα οἶκον*
ναίων (?) *ὀνυμάξομαι*
ἐπιφανέστερον
Ἑλλάδι πυθέσθαι;

– –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏒
⏑ –́ ⏑⏑ ⌞ – ⏑ – | ⏒ –́ ⏑ – ⏑⏑ –
– –́ ⏑ – –
– –́ ⏑⏑ – ⏓
5 ⏑́ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑
– –́ ⏑⏑ – ⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏒ ⏑́⏑ ⏑ – ⏓

Nur zwei Glykoneen (einer synkopirt) und zwei Pherekrateen, im Uebrigen ausser einer daktylischen Dipodie mit Anakrusis trochäische Reihen, im Anfange eine akatalektisch-trochäische Pentapodie mit Anakrusis, die entsprechend den übrigen Reihen in eine Tripodie und Dipodie zu zerlegen ist.

ἐπῳδ. *ὦ Μεγάκλεες, ὑμαί τε καὶ προγόνων.*
νέᾳ δ' εὐπραγίᾳ χαίρω τι· τὸ δ' ἄχνυμαι,
φθόνον ἀμειβόμενον τὰ καλὰ ἔργα.

φαντί γε μὰν οὕτω κεν ἀνδρὶ παρμονίμαν
5 *θάλλοισαν εὐδαιμονίαν*
τά καὶ τὰ φέρεσθαι.

—́ ∪ — ∪∪ — —́ ∪ — ∪∪ —
∪ —́ — — ∪ — | — —́ ∪∪ — ∪ —
∪́∪ ∪ — ∪∪ — ∪́∪ ∪ — ∪̄
—́ ∪∪ — — —́ ∪ — ∪ — ∪∪ —
5 — —́ ∪ ∟ — ∪∪ —
∪ —́ ∪∪ — —

Die Epode enthält vier Pherekrateen und zwei Glykoneen, von denen der zweite v. 5 synkopirt ist, ausserdem eine iambische Tripodie und eine trochäische Dipodie sowie zwei daktylische Dipodieen. Der Spondeus nach der Anakrusis in der ersten Reihe v. 2 ist nicht dipodisch zu messen, sondern der polyschematistische Stellvertreter des Trochäus (spondeische Basis), die Reihe also eine iambische Tripodie.

Py. 8 auf Aristomenes von Aegina, die Strophe ist logaödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch und S. 618 behandelt:

Φιλόφρον Ἁσυχία, Δίκας
ὦ μεγιστόπολι θύγατερ,
βουλᾶν τε καὶ πολέμων
ἔχοισα κλαῖδας ὑπερτάτας,
5 *Πυθιόνικον τιμὰν Ἀριστομένει δέκευ.*
τὺ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἔρξαι τε καὶ παθεῖν ὁμῶς
ἐπίστασαι καιρῷ σὺν ἀτρεκεῖ·

∪́∪ ∪ — ∪∪ — ∪ ∪
— ∪ — ∪∪ ∪́∪ ∪ ∪
— —́ ∪ — ∪∪ ∪
∪ —́ ∪ — ∟ ∪∪ — ∪ —
5 —́ ∪∪ — —́ ∪̄ — ∪ — ∪∪ — ∪ ∪
∪ —́ ∪ — ∪∪ — — ∪̄ — ∪ — ∪ ∪
∪̄ —́ ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ ∪

Die Strophe ist sehr einfach componirt: sechs logaödische Reihen und zwar drei Pherekrateen, zwei Glykoneen und v. 5 eine logaödische Pentapodie, fünf alloiometrische: ausser einer katalektisch-daktylischen Dipodie zwei iambische Dipodieen und zwei iambische Tripodieen.

Py. 10 auf den Thessaler Hippokles, den Knaben, *διαυλοδρόμῳ*. Das Verhältniss von Strophe und Epode ist dasselbe wie in Py. 8:

στρ. *Ὀλβία Λακεδαίμων,*
μάκαιρα Θεσσαλία· πατρὸς δ' ἀμφοτέραις ἐξ ἑνὸς
ἀριστομάχου γένος Ἡρακλέος βασιλεύει.

τί κομπέω παρὰ καιρόν; ἀλλά με Πυθώ τε καὶ τὸ Πελινναῖον ἀπύει
5 *Ἀλεύα τε παῖδες, Ἱπποκλέᾳ θέλοντες*
ἀγαγεῖν ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα.

—́ ⏓ — ⏑⏑ — ⏓
⏑ —́ ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ ⊥ — ⏑ ⏑
⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏓ —́ ⏑⏑ — ⏑
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏓ —́ ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑ ⏑
5 ⏑́ — — ⏑ — ⏑ | —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏓
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — | ⏓ — ⏑ — ⏑ ⏑

Sieben logaödische Reihen, nämlich fünf Pherekrateen und zwei Glykoneen (einer synkopirt), sechs alloiometrische Reihen in sonst nicht vorkommender Weise zwischen Daktylen und Trochäen gleich getheilt: eine daktylische Tripodie und zwei daktylische Dipodieen, drei trochäische Tripodieen.

Py. 11 auf Thrasydaios von Theben. Sowohl Strophe wie Antistrophe sind logaödisch-trochäisch, Mischungsverhältniss str. 7 : 5, ep. 5 : 4. Die Versabtheilung ist vollkommen gesichert, dagegen in der Auffassung der Reihen Manches zu bemerken:

στρ. *Κάδμου κόραι, Σεμέλα μὲν Ὀλυμπιάδων ἀγυιᾶτις,*
Ἰνὼ δὲ Λευκοθέα ποντιᾶν ὁμοθάλαμε Νηρηΐδων,
ἴτε σὺν Ἡρακλέος ἀριστογόνῳ
ματρὶ πὰρ Μελίαν χρυσέων ἐς ἄδυτον τριπόδων
5 *θησαυρόν, ὃν περίαλλ᾽ ἐτίμασε Λοξίας,*

— —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑
— —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑
—́ ⏓ ⏑⏑ ⏑⏑ — —́ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑
5 — —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ ⏑

V. 1 dieser Strophe ist aufzufassen als bestehend aus einer anakrusisch-logaödischen Tetrapodie *πρὸς δυοῖν* und einer trochäischen Tripodie mit zweisilbiger Anakrusis und mit *ἄλογος* oder wahrscheinlicher mit *τονή*, sodass diese Reihe das Megethos einer Tetrapodie hat, v. 3 ist eine logaödische Pentapodie. Auflösungen sind sehr zahlreich, auch die sehr seltene der Arsis des Daktylus ist zugelassen, v. 4 — ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ —. — Die Epode *ἑπταπύλοισι Θήβας* ist sehr einfach und bietet gar keine Eigenthümlichkeiten dar:

—́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑
— —́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ ⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑́⏑ ⏑ —
⏓ —́ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ — —

Mischung in der Strophe 7 : 5, in der Epode 5 : 4.

Nem. 3 auf Aristokleides von Aegina, Sieger im Pankration, sowohl Strophe wie Epode ist logaödisch-trochäisch:

στρ. *Ὦ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἀμετέρα, λίσσομαι,*
τὰν πολυξέναν ἐν ἱερομηνίᾳ Νεμεάδι
ἵκεο Δωρίδα νᾶσον Αἴγιναν. ὕδατι γὰρ
μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίῳ μελιγαρύων τέκτονες
5 *κώμων νεανίαι, σέθεν ὄπα μαιόμενοι.*
διψῇ δὲ πρᾶγος ἄλλο μὲν ἄλλου·
ἀθλονικία δὲ μάλιστ' ἀοιδὰν φιλεῖ,
στεφάνων ἀρετᾶν τε δεξιωτάταν ὀπαδόν.

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⌊ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ω ⏑ | –́ ⏑ ⌊ ω ⏑ ⏓
ώ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ω ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏓
5 – –́ ⏑ – | ⏑ –́ ⏑ ω ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
– –́ ⏑ – ⏑̈ – ⏑ ⏑ ⏓́ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏓
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

Hervorzuheben ist nur der sehr häufige Gebrauch der Tetrapodieen und die Auflösung in v. 6. Die angeblichen Päonen v. 2, 4 und 7 sind synkopirte, bez. katalektisch-trochäische Dipodieen und dürfen ebensowenig wie in der Epode v. 2 und 5 hemiolisch gemessen werden.

ἐπῳδ. *παγκρατίου στόλῳ· καματωδέων δὲ πλαγᾶν*
ἄκος ὑγιηρὸν ἐν γε βαθυπέδῳ Νεμέᾳ τὸ καλλίνικον φέρει.
εἰ δ' ἐὼν καλὸς ἔρδων τ' ἐοικότα μορφᾷ
ἀνορέαις ὑπερτάταις ἐπέβα παῖς Ἀριστοφάνευς, οὐκέτι πρόσω
5 *ἀβάταν ἅλα κιόνων ὑπὲρ Ἡρακλέος περᾶν εὐμαρές,*

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – –
⏑ ώ ⏑ – ⏑ – ⏑ ω ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏒
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ω̲ ⏑ ⏓
5 ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏓

In den beiden ersten Versen herrscht dipodische, bez. tetrapodische Gliederung, in den folgenden drei tripodische mit Ausnahme der anlautenden daktylischen Dipodie v. 4.

Nem. 7 auf Sogenes von Aegina hat in der Strophe vorwaltend logaödisches, in der Epode logaödisch-trochäisches Metrum, Mischungsverhältniss 6 : 5:

ἐπῳδ. α' *σοφοὶ δὲ μέλλοντα τριταῖον ἄνεμον*
ἔμαθον, οὐδ' ὑπὸ κέρδει βλάβεν·
ἀφνεὸς πενιχρός τε θανάτου πέρας

σάμα νέονται. ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι
5 *λόγον Ὀδυσσέος ἢ πάθεν διὰ τὸν ἀδυεπῆ γενέσθ' Ὅμηρον.*

⏑ —́ ⏑ └ — ⏑ ⏑ — ώ ⏑ ⏑
ώ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑
—́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ώ ⏑ — ⏑ ⏑
ώ ⏑ — ⏑ ⏑ — ώ ⏑ — ⏑ ⏑
5 ώ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ώ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏒

Als durchgehendes Compositionsgesetz ergibt sich, dass logaödische Reihen den Vers anfangen, trochäische ihn endigen; in dem letzten Verse können Pherekrateus und trochäische Dipodie zu einer logaödischen Pentapodie zusammengefasst werden.

In den isthmischen Gesängen finden sich keine logaödisch-trochäische Strophen, sondern theils nur vorwaltend logaödische, theils und hauptsächlich Daktylo-Epitriten.

III. Logaödisch-daktylische Strophen finden sich in scharf ausgeprägter Weise nur zweimal bei Pindar Nem. 4 und Nem. 6, während diese Compositionsweise den simonideischen Logaödenstil bildet. Sie sind vor Allem dadurch charakterisirt, dass in ihnen die Glykoneen über die Pherekrateen vorwalten, die alloiometrischen Elemente durchweg daktylisch, selten trochäisch sind; von dem simonideischen Stile unterscheiden sie sich dadurch, dass logaödische Hexapodieen nicht vorkommen, die Reihen meist katalektisch sind und die Logaöden durchweg nur einen Daktylus enthalten. Beide Oden sind auf Knaben gedichtet und in sanft bewegtem und graziösem Tone gehalten, dem das muntere Wellenspiel der zahlreichen diplasischen Daktylen entspricht.

Nem. 6 auf den Knaben Alkimidas von Aegina, Sieger im Ringkampf, sowohl Strophe wie Epode sind logaödisch-daktylisch:

στρ. Ἓν ἀνδρῶν, ἓν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν
ματρὸς ἀμφότεροι· διείργει δὲ πᾶσα κεκριμένα
δύναμις, ὡς τὸ μὲν οὐδέν, ὁ δὲ χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἕδος
μένει οὐρανός. ἀλλά τι προσφέρομεν ἔμπαν ἢ μέγαν
5 *νόον ἤτοι φύσιν ἀθανάτοις,*
καίπερ ἐφαμερίαν οὐκ εἰδότες οὐδὲ μετὰ νύκτας ἄμμε πότμος
οἵαν τιν' ἔγραψε δραμεῖν ποτὶ στάθμαν.

⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ώ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —́ ⏒ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑
ώ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ω —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ώ ⏑ — ⏒ — ⏑ —
5 ⏑ ⏑ └́ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ └ ω ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏒
⏒ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

ἐπῳδ. ἴχνεσιν ἐν Πραξιδάμαντος ἐὸν πόδα νέμων
πατροπάτορος ὁμαιχμίον.
κεῖνος γὰρ Ὀλυμπιόνικος ἐὼν Αἰακίδαις
ἔρνεα πρῶτος (ἔνεικεν) ἀπ' Ἀλφεοῦ,
5 καὶ πεντάκις Ἰσθμοῖ στεφανωσάμενος,
Νεμέᾳ δὲ τρεῖς,
ἔπαυσε λάθαν
Σωκλείδα, ὃς ὑπέρτατος
Ἀγησιμάχῳ υἱέων γένετο.

´ ◡ ◡ — ´ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ´◡ ◡ —
´ ◡ ◡ ◡◡ ◡ — ◡ —
— ´ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ´ ◡ ◡ —
´ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ —
5 — ´ ◡ ◡ — ´ ◡ ◡ — ◡ ◡ ⏑̲
◡◡ ´ ◡ —
◡ ´ ◡ — —
´◡ — — ◡ ◡ — ◡ ⏑̲
— ´ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡

Dem oben geschilderten Charakter gemäss besteht die Eigenthümlichkeit sowohl in der Strophe wie in der Epode darin, dass sich von den Logaöden nur Glykoneen oder längere Reihen, kein einziges Mal ein Pherekrateus findet, der in den beiden vorausgehenden Compositionsweisen stark vorwaltet, eine logaödische Pentapodie str. v. 1, welche der Eurhythmie zu Liebe nicht in zwei Reihen zu theilen ist, am Schlusse der Strophe **πρὸς δυοῖν**, in der Epode v. 4 *πρὸς τρισίν*. Trochäische Reihen finden sich in der Strophe nur zwei: eine katalektische Tetrapodie und eine akatalektische Dipodie, in der Epode drei Dipodieen zweimal mit Anakrusis, dagegen verhältnissmässig sehr zahlreiche daktylische Reihen, Tripodieen und Dipodieen, besonders ungewöhnlich häufig Tetrapodieen. In str. v. 3 ist die Schlusssilbe des Glykoneus aufgelöst wie Py. 6, 2; in dem vereinzelten Anapäst str. v. 6, welcher in der antistrophischen Responsion beibehalten ist, dürfen wir keinen aufgelösten spondeischen Anlaut (Basis) sehen, sondern haben hier Synkope wie an den früher erwähnten Stellen anzunehmen.

Nem. 4 monostrophisch auf den Palästen Timasargos aus Aegina, einen Knaben:

στρ. Ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων
ἰατρός· αἱ δὲ σοφαὶ
Μοισᾶν θύγατρες ἀοιδαὶ θέλξαν νιν ἀπτόμεναι.
οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει
5 γυῖα, τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος.

ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχᾳ
γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

⏒ –́ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏑ ⏑
⏒ –́ ⏒ – ⏑ ⏑ ⏑
– –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑
–́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏒
5 –́ ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏒ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏑ – ⏑
⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏒ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒

Die Glykoneen herrschen über die Pherekrateen vor (6 : 3), keine einzige trochäische Reihe ist zugelassen, nur drei gleichmässig am Schlusse der Verse 1, 4, 6 stehende daktylische Dipodieen.

Isthm. 6 Epode enthält zwar keine trochäische Reihen, sondern nur zwei daktylische Dipodieen, aber es herrschen die Pherekrateen über die Glykoneen vor. Wir haben daher dies Lied S. 606 unter den vorwaltend logaödischen Strophen behandelt.

IV. Paönisch-logaödische Strophen. Ihre charakteristische Eigenthümlichkeit besteht darin, dass mit den Logaöden und den sonst gebräuchlichen alloiometrischen Elementen Cretici vereinigt werden, die wir keineswegs als synkopirte trochäische Dipodieen, sondern als wirkliche Paönen d. h. als Füsse des *γένος ἡμιόλιον* anzusehen haben. Dies beweisen die verhältnissmässig zahlreichen Auflösungen der zweiten Länge des Päon. Es dürfen daher diese Strophen den trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos nicht gleich gesetzt werden, da in den letzteren die Füsse – ⏑ ⌞ – ⏑ ⌞ aus Synkope (= Dipodieen) hervorgegangen sind und eine Auflösung des *τρίσημος* nirgends stattfindet. Ueberhaupt haben sie keine Analogie in den Chorliedern der Tragödie mit Ausnahme des Dionysosliedes der Bakchen des Euripides v. 135 und weniger besonders in den Monodieen des Sophokles und Euripides vorkommender Reihen. Auch die päonischen Strophen der Komiker, über welche später zu handeln ist, sind wesentlich anders gebaut, haben aber mit den logaödisch-päonischen Strophen Pindars denselben Ursprung in den jugendlich-heiteren und lebhaft-wechselvollen Hyporchemata des Apollocultus, in welchen der Kreter Thaletas, der Gründer der zweiten musischen Katastasis in Sparta, das *γένος ἡμιόλιον* zur Geltung brachte. Es trat dasselbe jedoch innerhalb der

chorischen Poesie auf ihrer höheren Stufe ebenso zurück wie das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, das die drei Hauptvertreter der höchsten Stufe Simonides, Pindar und Bakchylides nicht mehr in Anwendung brachten. In den Fragmenten der Hyporchemata des Pindar finden wir nur logaödisch-trochäisches Metrum, dagegen sind Spuren von päonisch-logaödischen Strophen vorhanden in einem kritisch freilich nicht völlig sicheren Fragmente eines Hyporchema des Simonides 31 [45]:

> *ἐλαφρὸν ὄρχημ' ἀοιδᾷ* (Bergk) *ποδῶν μιγνύμεν*
> *Κρῆτά μιν καλέοισι τρόπον τὸ δ' ὄργανον Μολοσσόν,*

ebenso Spuren von Päonen in einem Päanfragment 26 B. mit regelmässiger Auflösung der zweiten Länge:

> *Δαλογενές, εἴτε Λυκίαν . . . .*
> *χρυσεοκόμας Ἕκατε, παῖ Διός.*

Klar am Tage liegen päonische und logaödische Reihen in unmittelbarer Folge oder päonische für sich allein in den Fragmenten der Hyporchemata des Bakchylides fr. 22:

> *Λυδία μὲν γὰρ λίθος μανύει χρυσόν,*
> *ἀνδρῶν δ' ἀρετὰν σοφίαν τε παγκρατὴς ἐλέγχει ἀλάθεια.*

fr. 23 besteht aus zwei rein päonischen Versen, deren jeder in zwei Trimeter zu zerlegen ist mit Katalexis der letzten Reihe, fr. 31 [22] aus einem ganz päonischen Liede, wie aus Hephaest. 43 hervorgeht.

Da mit den fünfzeitigen Päonen Füsse des dreizeitigen (diplasischen) Rhythmengeschlechtes gemischt werden, so muss nothwendig eine *μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικὸν* d. h. ein Taktwechsel angenommen werden. Es zeigt sich hier zugleich, dass der Taktwechsel in der archaischen Zeit in weniger enge Grenzen eingeschränkt war als in der klassischen und dass daher die für die Entscheidung der alten Controverse von uns benutzte wichtige Stelle des Aristid. 102, in welcher die *ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες* für das Gemüth als *φοβεροὶ* und *ὀλέθριοι* bezeichnet werden, nicht auf die älteste Zeit bezogen werden kann, in welcher Taktwechsel recht wohl mit einem hochgesteigerten Grade von Heiterkeit und Freudigkeit des Gemüthes ohne ausschweifendes Pathos verbunden war; auch Archilochus, dessen Strophen dem Volksleben noch sehr nahe stehen, hat Taktwechsel nicht gescheut. Der Gewährsmann des Aristides hat hauptsächlich die Tragödie (Dochmien, Ionici mit *ἀνακλώμενοι* etc.) im Sinn. Von den Hyporchemata, die dem systaltischen Tropos angehören, ist ein hoch-

gesteigerter Grad jugendlicher Heiterkeit und Lustigkeit trotz dem *εὐγενὲς* und *ἀνδρῶδες* überliefert; auch in den folgenden pindarischen Liedern wird sich überall der Zusammenhang der metrischen Form mit dem ungewöhnlich bewegten Tone und Inhalt des Liedes herausstellen und auch für sie werden wir nicht hesychastischen, sondern systaltischen Tropos vorauszusetzen haben.

Wir besitzen nur wenige Ueberreste dieser Strophengattung: Ol. 2, die fast ganz päonisch ist, Ol. 10 (11), Py. 5 Strophe und das herrliche Dithyrambenfragment 75 (54). In allen diesen Strophen ist der Päon nicht ein beiläufig eingemischtes, sondern ein primäres Bildungselement, welches den Charakter der Strophe bestimmt, die Logaöden treten dagegen zurück oder sind nur coordinirt. Verschieden hiervon sind die vereinzelten, nur ausnahmsweise in bemerkenswerther Anzahl innerhalb derselben Strophe vorkommenden Cretici, welche nirgends die zweite Länge aufgelöst zeigen und daher im Zusammenhange mit dem durchgehenden diplasischen Takte als synkopirte trochäische Dipodieen zu messen sind. Für hemiolische Messung ist hier keine Gewähr, auch würden die vereinzelten Füsse den unzweifelhaft durchgehenden diplasischen Takt in der auffallendsten Weise stören. Ebenso bedarf es wohl kaum der Erwähnung, dass Reihen wie:

⏒́ ⏑⏑ — ⏒́ ⏑⌞ — ⏑ —
⏒́ ⏑⌞ — ⏑⏑ —
⏒́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏒́ ⏑ —

als synkopirt, bez. katalektisch aufzufassen sind.

Py. 5 auf Arkesilas von Kyrene, *ἅρματι.* Nur die Strophe ist päonisch-logaödisch, die Epode logaödisch-trochäisch und schon oben S. 616 behandelt:

Ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής,
ὅταν τις ἀρετᾷ κεκραμένον καθαρᾷ
βροτήσιος ἀνὴρ πότμου παραδόντος αὐτὸν ἀνάγῃ
πολύφιλον ἑπέταν.
ὦ θεόμορ' Ἀρκεσίλα,
σὺ τοί νιν κλυτᾶς
αἰῶνος ἀκρᾶν βαθμίδων ἄπο
σὺν εὐδοξίᾳ μετανίσσεαι
ἕκατι χρυσαρμάτου Κάστορος,
εὐδίαν ὃς μετὰ χειμέριον ὄμβρον τεὰν
καταιθύσσει μάκαιραν ἑστίαν.

Wir geben im Folgendem eine Analyse der einzelnen Reihen und werden dann im Zusammenhange über die Composition sprechen.

v. 1. ⏑ –́ ⏑ – – ⏑ –, päonischer Dimeter mit Anakrusis.

v. 2. ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑́ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –, ein anakrusischer Päon mit Auflösung der zweiten Länge und dritter Glykoneus.

v. 3. ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑́⏑ ⏑ –, ein anakrusischer Päon gleichfalls mit Auflösung der zweiten Länge, zweiter Glykoneus, Päon mit Auflösung der ersten Länge.

v. 4 kann in doppelter Weise aufgefasst werden: entweder als aufgelöste katalektisch-trochäische Tripodie ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ oder als aufgelöster Dochmius ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ –.

v. 5. –́ ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓ muss wegen der Auflösung in einen Päon und eine katalektisch-daktylische Dipodie getrennt werden. Die Reihe darf nicht als synkopirter Glykoneus aufgefasst werden, da die Auflösung den *τρίσημος* treffen würde.

v. 6 entweder Dochmius ⏑ –́ – ⏑ – oder katalektisch-trochäische Tripodie mit polyschematistischem Iambus (iambische Basis) ⏑́ – – ⏑ –.

v. 7. – –́ ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ ⏓, anakrusischer Päon und erster Pherekrateus.

v. 8. ⏑́ – – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –, katalektisch-logaödische Pentapodie mit Daktylus an dritter Stelle und mit polyschematistischem Iambus.

v. 9. ⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –, päonischer Trimeter mit Anakrusis.

v. 10 und 11 verband Böckh in der zweiten Ausgabe zu einem Verse –́ ⏑ ⊔ – ⏑⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑,

der bestehen würde aus einem synkopirten dritten Glykoneus, einem Päon, einer akatalektisch-trochäischen Tripodie und katalektisch-trochäischen Tetrapodie. Werden dagegen die Reihen zu zwei Versen getheilt, wie Böckh in der ersten Auflage gethan,

–́ ⏑ ⊔ – ⏑⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –,

so muss im Anfange des zweiten Verses entweder ein Bakchius oder Synkope ⏑ ⊔ ⊔ statuirt werden; im ersten Falle ist er eine doppelt synkopirte iambische Hexapodie nach äschyleischer Weise, im zweiten folgt auf den Bakchius eine katalektisch-trochäische Tetrapodie. Der erste Vers besteht dann jedenfalls

aus einem synkopirten dritten Glykoneus und einem päonischen Dimeter. Die Theilung in zwei Verse ist dem einheitlichen Charakter der Strophe angemessener.

Logaödische Reihen finden sich in der Strophe nur sehr wenig: zwei Glykoneen, ein Pherekrateus und v. 8 eine logaödische Pentapodie, trochäische, die sicher stehen, nur eine einzige, nämlich die Tetrapodie am Schlusse, ausserdem eine katalektisch-daktylische Dipodie. Der Charakter der Strophe ist bestimmt durch die zahlreichen Päonen, wie die Auflösungen der zweiten Länge beweisen v. 2 ⏑ — ⏑ ⏖, v. 3 ⏑ — ⏑ ⏖, v. 5 — ⏑ ⏖. Die Verse 4 und 6 liessen sich als aufgelöste Tripodieen fassen und müssten so gefasst werden, wenn sie in Strophen rein diplasischen Taktes vorkämen, wir können jedoch nicht umhin (so sicher auch die von Hermann, Böckh u. A. vereinzelt in diplasischen Strophen angenommenen Dochmien auf argem Missverständnisse beruhen) zu constatiren, dass in unseren päonenreichen Strophen mit Taktwechsel selbst gegen die Annahme von Dochmien nichts eingewandt werden kann, da die Dochmien dem päonischen Rhythmengeschlechte angehören. Aus demselben Grunde dürfen wir uns auch nicht gegen den Bakchius im letzten Verse sträuben, so geneigt wir auch sein mögen hier die bekannte äschyleische Reihe wiederzufinden. Vers 7 als selbständiger Vers — — ⏑ abgetrennt von dem folgenden anakrusischen Pherekrateus ist ohne Analogie und die Verbindung nothwendig, die durch Böckhs und Anderer Conjecturen hergestellt ist: v. 49 *μναμήι' ἐν*, 69 *μαντεῖον· ᾧ καὶ Λακεδαίμονι*, 80 *Καρνήι' ἐν*, 100 *ῥανθεῖσα κώμων*, die übrigen vier Stellen lassen die Verbindung zu. Nur Bergk hat — — ⏑ als selbständigen Vers retten wollen, wie er auch v. 8 und 9 mit Hülfe von ingeniösen, aber gewaltsamen Aenderungen v. 70 und 101 verbunden hat. Zum Schlusse mag nicht unbemerkt bleiben, dass der Taktwechsel unserer Strophe in Erinnerung an die wechselvollen Schicksale des Königs Arkesilas, die sehr bedeutungsvoll und nachdrücklich gleich im Anfange des Liedes hervorgehoben werden (v. 6—11), nicht unangemessen ist.

Den päonisch-logaödischen Strophen ist ferner Ol. 10 (11) auf Agesidamos, den epizephyrischen Lokrer, einen Knaben, der im Faustkampfe gesiegt, zuzurechnen. Das Epinikion beginnt in lebhaft gesteigertem Tone als endliche Lösung von einem Versprechen, dessen Erfüllung Pindar lange verschoben hatte.

στρ. *Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι*
Ἀρχεστράτου παῖδα πόθι φρενὸς
ἐμᾶς γέγραπται. γλυκὺ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων ἐπιλέλαθ'. ὦ Μοῖσ'.
ἀλλὰ σὺ καὶ θυγάτηρ
Ἀλάθεια Διός, ὀρθᾷ χερὶ
5 *ἐρύκετον ψευδέων*
ἐνιπὰν ἀλιτοξένων.

⏑⏑ —́ ⏑⏑ ⌞ — ⏑ — ⏖́ ⏑ ⏑
⏑ —́ ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ ⏓
⏑̄ —́ ⏑ — | — ⏖́ ⏑ — — ⏖ ⏑ — — ⏖ ⏑ —
—́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑
⏑̄ —́ — ⏑ ⏖ — | —́ ⏑ ⏓
5 ⏑̄ —́ ⏑ — — ⏑ ⏓
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ ⏓

ἐπῳδ. *νέμει γὰρ Ἀτρέκεια πόλιν Λοκρῶν Ζεφυρίων,*
μέλει τέ σφισι Καλλιόπα
καὶ χάλκεος Ἄρης. τράπε δὲ Κύκνεια μάχα καὶ ὑπέρβιον
Ἡρακλέα· πύκτας δ' ἐν Ὀλυμπιάδι νικῶν
5 *Ἴλᾳ φερέτω χάριν*
Ἀγησίδαμος ὡς
Ἀχιλεῖ Πάτροκλος.
θήξαις δέ κε φύντ' ἀρετᾷ ποτὶ
πελώριον ὁρμάσαι κλέος ἀνὴρ θεοῦ σὺν παλάμᾳ.

⏑ —́ ⏑ ⏖ —́ ⏑⏑ — | — —́ ⏑ ⏖ ⏑
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑
— ⏖́ ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ — —́ ⏑⏑ — ⏖ — ⏑ ⏓
— —́ ⏑⏑ ⌞ — ⏑⏑ — ⏖́ ⏑ — —
5 — —́ ⏑⏑ — ⏑ ⏑
— —́ ⏑ — ⏑ ⏑
⏑⏑ —́ ⏑⏑ ⏑
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑
⏑ —́ ⏑⏑ ⏖ — —́ ⏑ ⏖ — ⏑ — —́ ⏖ ⏓

Wie in dem eben behandelten Epinikion Py. 5 sind auch hier die Logaöden untergeordnet, Päonen und Iamben walten vor, zu denen sich daktylische Reihen gesellen. Fast die sämmtlichen Verse sind anakrusisch und die Auflösung häufig, wodurch die Lebhaftigkeit des Metrums noch erhöht wird. Die Versuchung das Lied nach Analogie der iambischen Strophen des tragischen Tropos aufzufassen, liegt nahe, aber die päonisch-logaödische Auffassung entspricht mehr dem Charakter der pindarischen Metrik und macht nirgends eine Aenderung oder kühne Annahme nothwendig.

Strophe v. 3 ist zusammengesetzt aus einem anakrusischen Päon, einem iambischen Trimeter mit *ἄλογοι* und regelmässiger

Auflösung der ersten Arsis der drei Dipodieen und aus einer daktylischen Tetrapodie. Dieser eigenthümlich geformte Trimeter ist einzig in seiner Art bei Pindar, wir werden ihn aber nicht befremdlich finden, da in den mit diplasischen Füssen gemischten päonischen Strophen der Komödie die trochäischen und iambischen Reihen gleichfalls vorwiegend irrationale Thesis haben. Vers 4 besteht aus zwei Backchien und einem Päon = einem päonischen Trimeter. In der **Epode** findet sich fünfmal Auflösung der zweiten Länge des Päon. Ganz anders fasst Westphal die metrische Composition dieses Epinikions in der zweiten Auflage auf. Er theilt v. 9 der Epode in zwei Verse ein, nämlich eine iambische Dipodie einerseits und eine iambische Tetrapodie nebst einer katalektisch-daktylischen Dipodie andererseits mit Berufung auf v. 7, wo eine einzeln stehende anakrusisch-daktylische Dipodie einen Vers bildet, aber im neunten Verse der Epoden steht überall eine Kürze, also ⏑ — ⏑ ⏑. v. 21 *πελώριον*, 42 *ἀλώσιος*, 63 *ἀγώνιον*, 84 *χλιδῶσα δέ*, 105 *ἀναιδέα*, sodass nur im Wortende eine Bürgschaft vorhanden ist, während ep. 7 sich v. 82 *ἐν ἅπαντι κράτει* findet. Bergks eigenthümliche Aenderungen im metrischen Diagramm der Epode halten wir nicht für richtig.

Ol. 2 auf Theron von Akragas *ἅρματι* lassen wir nachfolgen, weil sie kaum noch den Namen logaödisch verdient, da sie nur eine sichere logaödische Reihe enthält, einen zweiten Pherekrateus am Schlusse der Strophe; der erste Pherekrateus als zweite Reihe des ersten Verses der Epode in den Ausgaben von Böckh hat einem päonischen Dimeter — ⏑ ⏔ — ⏑ — weichen müssen, da die besten Handschriften v. 55 *ἐτυμώτατον* und v. 75 *ἐν ὀρθαῖσι* bieten; alle übrigen Reihen gehören dem *γένος ἡμιόλιον* an oder sind trochäisch. Nur um des Zusammenhanges willen mit der Strophe von Py. 5 und Ol. 10, die wir im Vorausgehenden erklärt haben, behandeln wir Ol. 2 an dieser Stelle. Während die logaödischen Strophen Pindars Kunstformen der jüngsten Zeit waren, fühlten die Zeitgenossen in der metrischen Composition dieser Ode einen Nachklang archaisch-chorischen Stiles, doch nicht in stehen gebliebenen, starren Formen. Thaletas und Alkman hatten weder die trichotomische Gliederung noch die feste *συνάφεια* noch den freien Wechsel der Reihen, wie wir oben an den Logaöden Alkmans gesehen haben, kaum auch die unbeschränkte Freiheit der Auflösung. Das päonische Fragment Alkmans 38 [34]:

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρως οἷα παῖς παίσδει
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μή μοι θίγης, τῶ κυπαιρίσκω,

enthält zwei Verse von je sechs unaufgelösten Päonen, deren letzter katalektisch ist; eine gemeinsame Cäsur findet sich vor dem vorletzten Päon, sodass wohl an eine Verbindung eines Tetrameters mit einem katalektischen Dimeter gedacht werden kann. Es liegt die Vermuthung nahe, dass das Gedicht stichisch oder annähernd stichisch wie das S. 579 behandelte logaödische war. Inhaltlich harmonirt wie in Py. 5 so auch in Ol. 2 die Erzählung von den wechselvollen Geschicken des Geschlechtes des Theron und der ungemein lebhaft-enthusiastische Ton dieses Liedes, wie er in den Hyporchemata gebräuchlich war, mit den feurigen und kecken Päonen und dem Wechsel des Taktes:

στρ. *Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,*
τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;
ἦτοι Πίσα μὲν Διός· Ὀλυμπιάδα δ' ἔστασεν Ἡρακλέης
ἀκρόθινα πολέμου·
5 *Θήρωνα δὲ τετραορίας ἕνεκα νικαφόρου*
γεγωνητέον, ὄπιν δίκαιον ξένων,
ἔρεισμ' Ἀκράγαντος,
εὐωνύμων τε πατέρων ἄωτον ὀρθόπολιν·

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏓
⏑ ⏖́ – ⏑ – –́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖ – ⏑ ⏓
– –́ ⏓ – – ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖ | – –́ ⏑ – ⏖ ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏖ ⏑ ⏓
5 ⏑ –́ ⏑ ⏖ – ⏑ – ⏖́ ⏑ – – ⏑ ⏑
⏑ –́ – ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ – ⏑ –
⏑ –́ – ⏑ – ⏓
{ – –́ ⏑ – ⏖ ⏑ –
{ ⏑ –́ ⏑ – ⏖ ⏓

ἐπῳδ. *λοιπῷ γένει. τῶν δὲ πεπραγμένων*
ἐν δίκᾳ τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποίητον οὐδ' ἂν
χρόνος ὁ πάντων πατὴρ δύναιτο θέμεν ἔργων τέλος·
λάθα δὲ πότμῳ σὺν εὐδαίμονι γένοιτ' ἄν.
5 *ἐσλῶν γὰρ ὑπὸ χαρμάτων πῆμα θνάσκει*
παλίγκοτον δαμασθέν,

– –́ ⏑ – – ⏑ ⏖ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ – ⏖́ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏓
⏖́ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏖́ ⏑ – ⏑ ⏓
– –́ ⏑ – – ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ – ⏑
5 ⏑ –́ ⏖ ⏑ – | ⏑ –́ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑

Nach der ausführlichen Interpretation von Py. 5 und nach Aufstellung der obigen Schemata, in denen wir unsere Auffassung

der Reihen schon markirt haben*), bedarf es nur weniger Bemerkungen, die wir für Strophe und Epode zusammen geben: Ausser der erwähnten logaödischen Reihe finden wir als alloiometrische Elemente nur trochäische Tripodieen und zwar nur in der Epode folgende: v. 2 zwei hinter einander, 3 zweite Reihe, 6 akatalektisch mit Anakrusis = iambische Tetrapodie, sonst keine einzige trochäische Reihe, da die scheinbaren trochäischen Dipodieen am Schlusse str. v. 1, ep. v. 2 und 4 katalektische Päonen sind, deren Katalexis durch Pause oder *τονή* zu einem *πεντάσημος* ausgedehnt wird. Die primären Elemente sind Päonen, Dochmien und Bakchien, die ersteren als Trimeter und Dimeter, die Dochmien als einzelne Reihen, die Bakchien als Dimeter. Auflösung der zweiten Länge des Päon ist so häufig, dass jeder Gedanke an die trochäischen Strophen des tragischen Tropos ausgeschlossen ist. Vers 2 und 6 der Strophe erste Reihe und v. 5 der Epode erste Reihe können als katalektisch-trochäische Tripodie und zwar str. v. 6 und ep. 5 mit polyschematistischem Iambus (iambische Basis) gemessen werden:

str. v. 2 ◡́◡ ◡ — ◡ —
6 ◡́ — — ◡ ◡◡
ep. v. 5 ◡́ — ◡◡ ◡ —

wir werden aber mit Rücksicht auf die ganze Composition der Ode dochmische Messung vorziehen und v. 5 der Epode auf den Dochmius zwei Bakchien folgen lassen. An Stelle der Dochmien mit folgenden Päonen str. v. 2 und 6 lassen sich auch Bakchien annehmen, doch stehen hier die zahlreichen Auflösungen im Wege, die entschieden an Päonen erinnern. Eine sichere Entscheidung ist hier nicht möglich. Strophe v. 3 ist kein *πεντάσημος* in der Commissur der Reihen anzunehmen, sondern es sind ein päonischer Trimeter und ein päonischer Dimeter beide mit Anakrusis zu statuiren. Vers 6 der Strophe theilt Bergk mit Recht in zwei Verse (1. Dochmius, päonischer Dimeter, 2. bakcheischer Dimeter), hierdurch wird die einheitliche Composition der Strophe noch mehr gewahrt, im anderen Falle wäre ein Dochmius, einzelner Päon, eine katalektisch-trochäische Tripodie und ein katalektisch-päonischer Dimeter anzunehmen. —

---

*) Wir verzichten auf eine rhythmisch-musikalische Reconstruction, wie sie M. Schmidt, Pindars olymp. Siegesgesänge p. LIII und Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. Wissensch. 1872 p. 420 zu geben versucht hat.

Dagegen päonisch-logaödisch in Gleichstellung der *beiden* Elemente ist das köstliche Fragment eines ungemein feurigen und heiter-enthusiastischen Frühlings-Dithyrambus 75 (54), das wir bei der geringen Anzahl der uns erhaltenen päonisch-logaödischen Lieder nicht übergehen dürfen:

Ἴδετ' ἐν χορόν, Ὀλύμπιοι,
ἔπι τε κλυτὰν πέμπετε χάριν, θεοί,
πολύβατον οἵτ' ἄστεος ὀμφαλὸν θυόεντα
ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθάναις
5 *οἰχνεῖτε πανδαίδαλόν τ' εὐκλέ' ἀγοράν·*
ἰοδέτων λάχετε στεφάνων
τὰν ἐαρίδρεπτον λοιβάν, Διόθεν τέ με σὺν ἀγλαΐᾳ
ἴδετε πορευθέντ' ἐς ἀοιδὰν δεύτερον
ἐπὶ κισσοδέταν θεόν,
10 *τὸν Βρόμιον Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν.*
γόνον ὑπάτων μὲν πατέρων μελπέμεν
γυναικῶν τε Καδμειᾶν ἔμολον.
ἐναργέα νέμεα (?) *μάντιν οὐ λανθάνει*
φοινικοεάνων ὁπότ' οἰχθέντος Ὡρᾶν θαλάμου
15 *εὔοδμον ἐπάγωσιν ἔαρ φυτὰ νεκτάρεα.*
τότε βάλλεται, τότ' ἐπ' ἀμβρόταν χθόν' ἐραταὶ
ἴων φόβαι ῥόδα τε κόμαισι μίγνυται,
ἀχεῖτ' ὀμφαὶ μελέων σὺν αὐλοῖς,
ἀχεῖτε Σεμέλαν ἑλικάμπυκα χοροί.

⏑⏑ —́ ⏑ ω — ⏑ —
⏑⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ω — ⏑ —
⏑ ώ ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑
— —́ ⏑⏑ —̀ ⏑ — —
5 — —́ ⏑ — — ⏑ — | — ώ ⏑ —
ώ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — — ' — — ⏑⏑ — ⏑̀ ω —́ ⏑⏑ —
⏑ ώ ⏑ ∟ — ⏑⏑ — | — —́ ⏑ —
ώ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
10 —́ ⏑ ω ω ⏑ — —́ ⏑ — ω ⏑ —
ώ ⏑⏑ ∟ — ⏑⏑ ∟ — ⏑ —
⏑́ — — ⏑ — —́ ⏑⏑ ⏑
⏑ — ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ? —́ ⏑ — — ⏑ —
— —́ ⏑ ∟ — ⏑⏑ — | —́ ⏑ ∟ — ⏑⏑ —
15 — —́ ⏑ ω —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓
⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ώ ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ω ⏑ —́ ⏑ — ⏑ —
— —́ — — ⏑⏑ — ⏑ — —
— —́ ⏑ ω —́ ω ∟ ω ⏑ —

Zahlreiche logaödische Reihen (Pherekrateen und Glykoneen, die letzteren theils synkopirt, theils nicht), auch eine Tetrapodie *πρὸς δυοῖν* v. 6 und eine synkopirte Hexapodie v. 11, die freilich

auch in eine Tetrapodie und Dipodie zerlegt werden kann, sind mit päonischen Reihen vereinigt, dazu gesellen sich wenige daktylische und trochäische, bez. iambische Reihen. Die Logaöden sind hier den Päonen coordinirt, welche letzteren sich als hemiolisch durch die Auflösung der zweiten Länge kund geben; die daktylischen Reihen (Dipodieen und eine Tetrapodie) und die trochäischen (eine Tripodie und zwei iambische Tripodieen = Hexapodie) sind secundäre Elemente.

Nachdem wir im Vorausgehenden die Einheit der metrischen Composition in den logaödischen Strophen Pindars und die Gliederung dieser Einheit in verschiedene Compositionsweisen dargelegt haben, lassen wir die von Westphal in der zweiten Auflage dieses Werkes aufgestellten Gesetze, welche speciell die rhythmische, besonders die eurhythmische Composition und das Verhältniss zu dem Gesange und der Instrumentalmusik betreffen, mit einigen unerheblichen Kürzungen und formellen Veränderungen nachfolgen. Es sind dies die tiefer liegenden Fragen, die im Wesentlichen zwar richtig, aber für die einzelnen Strophen nicht überall mit gleicher Sicherheit beantwortet werden können, keinesfalls aber übergangen werden dürfen. Volle Sicherheit könnte uns in allen einzelnen Fällen nur die Kenntniss der musikalischen Composition (der gesungenen Melodie und der Instrumentalbegleitung) mit genauer rhythmischer Notirung geben, die für immer verloren ist.

An- und Auslaut der zur Periode verbundenen Reihen.

Bei der Zusammensetzung der Reihen zum Verse oder zur Periode wendet Pindar viel häufiger die asynartetische (katalektische) als die synartetische (akatalektische) Verbindungsweise an d. h. es wird der schwache Taktheil zwischen der aus- und anlautenden Arsis der beiden Reihen gewöhnlich nicht durch eine besondere Silbe der Lexis ausgedrückt.

Sowohl bei asynartetischer als bei synartetischer Bildung gilt in Beziehung auf den polyschematistischen Anlaut (Basis) der gemischten wie der ungemischten (trochäischen) Reihen das Gesetz, dass der polyschematistische Spondeus und der Tribrachys im Anfange auch der inlautenden Reihen gestattet ist, während der polyschematistische Iambus (auch der seltene zum Anapäst aufgelöste Spondeus) nur im Anfange der den Vers beginnenden Reihe vorkommen kann.

Bei asynartetischer Verbindung der Reihen sollte die auslautende Arsis unauflösbar sein, weil sie einen ganzen dreizeitigen Einzeltakt umfasst. Aber Pindar hat auch hin und wieder von der sonst bei Euripides vorkommenden Freiheit Gebrauch gemacht, eine solche Schlussarsis in die Doppelkürze aufzulösen, wobei dann vor oder hinter oder in der Mitte der Doppelkürze ein Wortende stattfindet, welches die Hinzufügung einer einzeitigen Pause zulässt. Es entspricht diese den ganzen dreizeitigen Takt vertretende Doppelkürze derjenigen polyschematistischen Doppelkürze, welche bei den Lesbiern im Anfange der Reihe vorkommt. Immerhin ist aber Pindar in der Zulassung dieser Freiheit überaus zurückhaltend. Wir finden sie nämlich nur dreimal sicher in einem zweiten Glykoneus Py. 6, 3. Nem. 6 str. 3 (4). Isth. 7, 4, nicht sicher in einer trochäischen oder iambischen Reihe, s. S. 604, 608, 621.

Bei synartetischer Verbindung zweier Reihen ist der zwischen beiden in der Mitte stehende schwache Takttheil, einerlei ob er in einer Kürze, Länge oder Doppelkürze besteht, bei dem Versanlaut mit der Arsis zur vorausgehenden, bei anakrusischem Versanlaute zur nachfolgenden Reihe desselben Verses zu rechnen. Also z. B. Nem. 3 ep. 2 ist abzutheilen:

⏑ ⏖́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏖́ | ⏑ –́ ⏖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́,

aber nicht:

⏑ ⏖́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏖́ ⏑ | –́ ⏖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́,

ferner Py. 11 str. 1:

– –́ ⏑ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ | ⏖ –́ ⏑ –́ –́ ⏓́,

aber nicht:

–. –́ ⏑ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ | –́ ⏑ –́ –́ ⏓́.

Die letztere Abtheilungsmanier würde gerechtfertigt sein, wenn man in allen Versen der logaödischen oder gemischten Strophen die anlautende Anakrusis als absolut für sich bestehend von dem folgenden Takte absondern wollte. Da aber die alten Metriker bei den logaödischen und gemischten Metren gerade so wie bei den ungemischten Versen des ersten und zweiten metrischen Genos ein anakrusisches und nicht-anakrusisches Eidos von einander sondern, so müssen auch wir diese Scheidung beibehalten.

Böckh macht die richtige Bemerkung, dass eine Reihe nicht mit dem schwachen Takttheile schliessen kann, wenn die darauf folgende mit einem schwachen Takttheile beginnt, aber er wird

bisweilen zu einer unrichtigen Anwendung dieses Satzes verleitet. Es kommt nämlich öfters vor, dass Pindar eine katalektisch gebildete anakrusische Reihe mit einer ebenfalls anakrusischen Reihe vereinigt, z. B. Py. 8 str. 6:

⏓ – ∪ – ∪∪ – – | ⏓ – ∪ – ∪ –.

Böckh hält die schliessende Silbe einer katalektisch gebildeten anakrusischen Reihe für einen schwachen Takttheil, also auch die Schlusssilbe der ersten Reihe, und theilt diese daher, um der Aufeinanderfolge zweier schwachen Takttheile zu entgehen, der folgenden Reihe zu:

⏓ – ∪ – ∪∪ – | – ⏓ – ∪ – ∪ –.

Diese Abtheilung verwirrt nicht bloss im einzelnen Falle die eurhythmische Gliederung der Periode, sondern ist auch an und für sich unmotivirt, denn die auslautende Länge einer katalektisch gebildeten anakrusischen Reihe ist nicht schwacher, sondern starker Takt. Die Ueberlieferung Hephästions p. 56, nach welcher zwei iambische *ἑφθημιμερῆ* zu einem *δικατάληκτον*:

⏓ – ∪ – ∪ – – | ⏓ – ∪ – ∪ – –

sich vereinigen, ist richtig.

Es kommen bei Pindar als erstes Versglied auch folgende Reihen vor:

a. – – ∪∪ – ∪ – ∪ | –́ ∪∪ –́ –́ ∪ –́ Nem. 3 str. 1.
b. ∪∪ – ∪∪ – ∪ – ∪ | –́ ∪ –́ ∪ –́ –́ Nem. 3 str. 8.
c. – ⏓ – ∪∪ – ∪ | –́ ⏓ –́ ∪∪ –́ –́ Nem. 2, 3.

Die anlautenden Reihen der beiden ersten Verse (*a.* *b.*) sind, wie aus der eurhythmischen Composition der Strophe hervorgeht, von tetrapodischem Megethos, der metrischen Form nach gemischte Parömiaci, also katalektische Dimeter. Wäre ihre schliessende Silbe eine Länge, so würde dies der nämliche Fall sein wie der vorausgehende. Aber nun steht eine Kürze da, die nach Aristoxenus' strenger Forderung die Hälfte der vorausgehenden Länge sein soll. Beide Silben zusammen müssen den Umfang von zwei vollen dreizeitigen Takten, mithin ein sechszeitiges Megethos haben, auf die Länge werden hiernach vier, auf die Kürze zwei *χρόνοι πρῶτοι* kommen und die vierzeitige Länge wird zwei rhythmische Accente, den einen auf ihrem ersten, den andern auf ihrem vierten Chronos protos enthalten. Dasselbe ist auch für den analogen Vers *c* (mit mangelnder Anakrusis) anzunehmen.

Aus- und inlautende Thesis in der Verbindung zweier Verse. Hyperkatalektische Metra. Metra akephala.

Wie im Inlaute des Verses bei der Vereinigung der Reihen niemals zwei leichte Takttheile unmittelbar zusammentreffen können, ebenso wenig ist dies bei der Aufeinanderfolge zweier Verse innerhalb des Canticums möglich: es kann der eine Vers nicht mit dem schwachen Takttheile auslauten, wenn der unmittelbar darauffolgende Takt des nächsten Verses wiederum mit einem schwachen Takttheile beginnt. Nicht ohne Absicht habe ich eben das „unmittelbare" Folgen oder Zusammentreffen betont; es kommt nämlich oft genug vor, dass der nächste Vers, welcher auf einen mit dem schwachen Takttheile schliessenden Vers folgt, mit dem schwachen Takttheile beginnt, aber dieser Vers ist, wenn auch der nächstfolgende, doch nicht der unmittelbar folgende, denn es findet zwischen den beiden Versen jedesmal eine Pause statt, in welcher die Singenden schweigen und nur die begleitende Instrumentalmusik weiter erklingt. Insbesondere kommen hier diejenigen anakrusischen Verse in Betracht, welche in der metrischen Tradition mit gutem Rechte den Namen hyperkatalektisch d. h. „noch über das legitime Ende hinausgehend" führen. Bei einem hyperkatalektischen Verse braucht bloss dann keine Pause stattzufinden, wenn der ihm vorausgehende Vers mit einem starken Takttheile schliesst oder der ihm folgende mit einem starken Takttheile beginnt, z. B. Nem. 6 ep. 6—9:

6. ⏑̄⏑ –́ ⏑ –́
7. ⏑ –́ ⏑ –́ –
8. ⏑́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́
9. – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ –

v. 7 überschreitet das legitime Maass der Dipodie um einen einzeitigen schwachen Takttheil, die überschüssige Thesis aber findet dadurch einen errhythmischen Platz, dass sie als Stellvertreterin der dem folgenden Verse 8 fehlenden Anakrusis fungirt. Anders ist dies aber z. B. in Py. 6, 6. 7. 8:

6. ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ – | ⏑́⏑ ⏑ –́
7. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑̄
8. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ ́ –́

Nach Massgabe der übrigen Verse der Strophe, die wie v. 6 und 8 tetrapodische oder dipodische Reihen enthalten, würde es ganz am Orte sein, wenn auch v. 7 eine Dipodie wäre. Das

letztere aber ist unmöglich. Denn v. 7 überschreitet den errhythmischen Umfang der iambischen Dipodie um den auslautenden schwachen Takttheil, welcher sich, da auch der folgende v. 8 mit einem schwachen Takttheile beginnt, in keiner Weise als errhythmischer Chronos unterbringen lässt. Sollte also v. 7 die Function einer Dipodie haben, so wäre er kein errhythmisches, sondern ein arrhythmisches Megethos, deshalb ist es nothwendig, dass zwischen v. 7 und 8 eine Pause stattfindet, welche ihn zu einem erforderlichen errhythmischen Megethos macht:

6. ⏖́ ⏑ ⏑́ ‿‿ ⏑́ ⏑ ⏑́ — | ⏖́ ⏑ ⏑́
8. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ‿‿ ⏑́ ⏑́

Eine kürzere als die fünfzeitige Pause könnte hier nur die zweizeitige sein, die den Vers zur Tripodie machen würde:

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ Λ́

aber die Tripodie würde sich nicht mit der Nachbarschaft der Tetrapodieen und Dipodieen vertragen, und so muss die Pause ein *χρόνος κενὸς πεντάχρονος* gewesen sein*). So lange schweigen die Sänger und können hier ausruhen, die Instrumentalbegleitung aber füllt die Pause aus, entweder so, dass die von ihr hinzugefügten Töne eine eigene dipodische Reihe bilden oder die vorausgehenden Töne des Gesanges zur tetrapodischen Reihe completiren.

Man mag es anstellen, wie man will: sowie man den Forderungen des Rhythmus überhaupt und dem von Aristoxenus angegebenen Reihenmasse insbesondere Rechnung tragen will, kann man sich den durch die Hyperkatalexis, resp. durch das Zusammentreffen eines aus- und anlautenden schwachen Takttheils nöthig werdenden Pausen nicht entziehen. In keinem anderen Metrum aber werden diese Pausen von so grosser Bedeutung wie für die logaödischen Cantica Pindars. In denselben kann nicht bloss eine Messung nach Tetrapodieen, Dipodieen, Hexapodieen, sondern auch nach Tripodieen und Pentapodieen stattfinden: wir würden hier in der Bestimmung der Reihen und mithin der rhythmischen Composition fast überall fehl gehen, wenn wir

*) Ich halte die Annahme einer fünfzeitigen Pause nicht für wahrscheinlich, habe aber diese Ansicht Westphals nicht tilgen mögen, da sie eine Consequenz seiner Grundansicht von der Eurhythmie der logaödischen Strophen Pindars ist. Uebrigens ist die Zahl der Fälle einer fünfzeitigen Pause sehr gering.

jeder Reihe nur so viel Takte zuschreiben würden als in ihr durch das metrische Schema ausgedrückt sind. Bei dieser Unsicherheit ist uns die in den logaödischen Strophen Pindars vorkommende Hyperkatalexis, resp. die Aufeinanderfolge eines aus- und anlautenden schwachen Takttheils ein wichtiges Kriterium für das Erkennen der Reihen, welche Pindar zu eurhythmischen Perioden vereinigt hat; an dieser Stelle habe ich noch die Bedeutung jener Erscheinung für die Beurtheilung der brachykatalektischen oder nicht-brachykatalektischen Messung an einem Beispiele nachzuweisen. Von Py. 11 ep. lauten die drei ersten Verse:

ἑπταπύλοισι Θήβαις ⏒́ ⏖ –́ ⏑ –́ –
χάριν ἀγῶνί τε Κίρρας ⏖́ ⏑ –́ ⏖ –́ –
ἐν τῷ Θρασυδαῖος ἔ|μνασεν ἑστίαν – –́ ⏖ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ – ⏑ ⏒́

Diese vier Reihen stellen sich uns zunächst als Tripodieen dar. Eine Folge von vier Tripodieen ist ein sehr coulanter Rhythmus — es ist derselbe, welcher auch in einem elegischen Distichon enthalten ist, mit welchem letzteren die vorliegende Pindarische Parthie um so mehr Aehnlichkeit zu haben scheint, als die beiden ersten Tripodieen auf den schwachen, die beiden letzten auf den starken Takttheil auslauten; denn dass hier die Einzeltakte dreizeitig, im elegischen Distichon dagegen vierzeitig sind, würde die Analogie nicht aufheben. Dennoch ist mit Sicherheit nachzuweisen, dass Pindar hier keine tripodische Composition gebildet hat. Auf den anlautenden schwachen Takttheil der zweiten Reihe lässt er nämlich wiederum einen mit dem schwachen Takttheile anlautenden Vers folgen. Wie lässt sich da nun die Silbe *ἐν* v. 3, die noch dazu durch Position zu einer rhythmischen Länge wird, in den tripodischen Rhythmus einzwängen? Mit der Doppellänge *Κίρρας* ist der letzte dreizeitige Takt vollständig abgeschlossen. Jene Thesis-Silbe *ἔ*, die doch sicherlich bei Pindar kein arrhythmisches *μέρος ῥυθμοποιίας* war, kann nur dann eine Stelle innerhalb des Rhythmus einnehmen, wenn der ihr vorausgehende Vers *χάριν ἀγῶνί τε Κίρρας* keine Tripodie, sondern eine brachykatalektische Tetrapodie bildet: es muss also für:

χάριν ἀγῶνι Κίρρας | *ἐν τῷ Θρασυδαῖος ἔ*| . . .

entweder folgende Messung stattfinden:

⏖́ ⏑ | –́ ⏑ ⁞ –́ | –́ ⏑́⏑́ | –́ ⏑⏑ | –́ ⏑ ⁞ –́ . . .

oder die Messung:

◡́ ◡◡ | –́ ◡ | –́ ◡̱ | Λ́ ◡̱ | –́ ◡◡ | –́ ◡ | –́ . . .

Noch eine specielle Eigenthümlichkeit der in den logaödischen Oden Pindars vorkommenden Reihen, zu deren Entdeckung der angegebene Gesichtspunkt führt, ist hier anzugeben. Es ist nämlich bisweilen der Fall, dass da, wo eine Hyperkatalexis oder überhaupt ein Zusammentreffen des auslautenden und anlautenden schwachen Taktheiles das Vorkommen einer Pause indicirt, dass an einer solchen Stelle die Pause weder für sich eine eigene Reihe bildet, noch auch zur Ausfüllung der im Schlusse des ersten Verses enthaltenden Reihe dient, sondern vielmehr den Anfang der den zweiten Vers beginnenden Reihe ausmacht. Eine solche Pause im Eingange des Verses, wo der starke Taktheil desselben bloss von der begleitenden Instrumentalmusik ausgefüllt wird, während die Singstimme erst mit dem darauffolgenden schwachen Takttheile anhebt, haben wir bereits bei den Daktylo-Epitriten kennen gelernt und die betreffenden Verse als *μέτρα ἀκέφαλα* bezeichnet*). Dort gaben sich die letzteren bei dem strengen, immer constanten Rhythmus gleichsam von selber zu erkennen, hier in den Logaöden Pindars kann uns bloss die durch Hyperkatalexis u. s. w. bedingte Pause das Vorkommen von *μέτρα ἀκέφαλα* anzeigen. Dahin gehören:

Ol. 9 ep. 3: Λ́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ ◡́

Ol. 13 st. 1: Λ́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ –́

Py. 6 st. 4: Λ́ ◡◡ –́ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡◡ –́

Py. 6 st. 2: Λ́ ◡ –́ ◡ –́ ◡◡ –́

Py. 7 st. 6: Λ́ — –́ ◡◡ –́ ◡ –́

Py. 10 ep. 3: Λ́ — –́ ◡ –́ ◡◡ –́ –́ ◡◡ –́ –́ ◡ ◡́

Man wird nicht unbemerkt lassen, dass die anlautende Pause vornehmlich vor den mit Doppelkürze beginnenden Versen vorkommt; eben dasselbe ist auch in den daktylo-epitritischen Strophen der Fall.

Die beiden eurhythmischen Compositionsformen der logaödischen Strophen Pindars.

Keine einzige der logaödischen Strophen Pindars besteht aus Reihen von gleichem Megethos, wie dies, um von einfacheren

*) S. Anmerkung S. 637 und Westphal 2. Aufl. S. 639 ff.

Bildungsformen abzusehen, in den längeren glykoneischen Strophen Anakreons und oft auch der Tragiker der Fall ist. Vielmehr sind bei Pindar überall Reihen von verschiedener Grösse in einer und derselben logaödischen Strophe oder Epode vereint, jedoch so, dass zwar nicht nach dem sprachlichen Schema, aber nach der rhythmischen Messung die Reihen von tetrapodischem Megethos vor allen übrigen vorwalten. Es sind bei ihm zwei verschiedene Arten der Strophen-Composition zu unterscheiden.

Die erste und häufigste Art der eurhythmischen Compositionsformen ist in den logaödischen Epinikien Pindars die nämliche wie in den meisten ἐξ ὁμοίων gebildeten Hypermetra, nämlich *die Verbindung der tetrapodischen Reihen mit einzelnen dipodischen.* Von seinen 19 logaödischen Oden hat Pindar ganz und gar in dieser Manier acht Oden. d. h. sowohl die Strophen wie die Epoden componirt, nämlich Ol. 11, Ol. 13 (deren Epoden dem daktylo-epitritischen Metrum folgen), die monostrophische Py. 6, Py. 8, Py. 11, die monostrophische Nem. 4, Nem. 6 und die monostrophische Isth. 7, welche zusammen 12 verschiedene logaödische συστήματα (στρ. oder ἐπῳδ.) enthalten. Ausserdem hat Pindar diese Compositionsmanier noch in sechs Oden entweder für die Epoden oder für die Strophen und Antistrophen angewandt, nämlich für die Epoden von Ol. 4 und Ol. 9, für die Strophen und Antistrophen von Py. 5, Py. 7, Nem. 3 und Nem. 7. Die logaödischen Strophen haben dreizeitige Einzeltakte, die hexapodische Reihe ist hier also eine legitime 18-zeitige und so kann es denn vorkommen, dass in den logaödischen Strophen der hier in Rede stehenden Compositionsart die Dipodie sich mit der benachbarten Tetrapodie zur hexapodischen Reihe verbindet*). Wir können auch sagen: der Rhythmus dieser logaödischen Strophen ist durchgängig der dipodische oder unser $\frac{6}{8}$-Takt; gewöhnlich werden durch die Melodie (denn es hängt dies schliesslich von der Melodie ab) zwei dipodische $\frac{6}{8}$-Takte zu einer Tetrapodie ($\frac{12}{8}$-Takt)

*) Westphal nahm in der zweiten Auflage an, dass die daktylo-epitritischen Strophen durchgängig dipodische, bez. tetrapodische Messung hätten, dass mithin auch ihre Eurhythmie einfacher sei als die der logaödischen Strophen. Ich habe mich gegen diese Messung S. 428 erklärt und sehe in der kunstvollen Eurhythmie der daktylo-epitritischen Strophen ein Merkmal des archaischen Kunststiles wie in den symmetrischen Perioden des ältesten Redestiles S. 437.

zusammengefasst; bisweilen ist die Dipodie ein selbstständiges melodisches Glied, bisweilen schliessen sich drei Dipodieen zu einer melodischen Einheit, zur Hexapodie, zusammen. Manchmal gibt uns die metrische Form (z. B. eine in ihrer Umgebung bedeutungsvoll hervortretende Katalexis) das Kriterium, ob die Dipodie von der benachbarten Tetrapodie als selbstständige Reihe zu trennen ist, oder ob sich beide Elemente zur Hexapodie vereinigen, aber in gar vielen Fällen werden wir dies unbestimmt lassen müssen, — es ist dies eine Frage, deren Beantwortung für uns, die wir nicht mehr im Besitze der antiken Melodieen sind, schwerlich von Wichtigkeit sein kann.

Die zweite Art der Compositionsform besteht darin, dass sich innerhalb der logaödischen Strophe oder Epode mit einem in der eben beschriebenen Compositionsart gehaltenen Abschnitte ein zweiter tripodisch oder pentapodisch gegliederter Abschnitt verbindet. Es ist dieselbe Weise, welche uns aus dem kleinen Liede des Mesomedes an die Muse bekannt ist: der erste Abschnitt desselben besteht aus vier tetrapodischen Reihen, zu zwei tetrametrischen Perioden gegliedert, der zweite Abschnitt aus vier tripodischen Reihen, welche zu zwei hexametrischen Perioden gegliedert sind; darauf folgt endlich als kurzes Epodikon eine einzige Tetrapodie. Um nichts complicirter in ihrer Eurhythmie sind die hier in Rede stehenden logaödischen Strophen, ja sie sind in zweierlei Beziehungen noch einfacher zu nennen. Die Mesomedische Composition besteht nämlich aus drei Theilen, denn auch die schliessende Tetrapodie macht den vorausgehenden Tripodieen gegenüber wiederum einen wenn auch noch so kleinen Bestandtheil aus, der in der Wiederkehr des im ersten Theile enthaltenen Rhythmus besteht. Eine solche Trichotomie ist bei Pindar selten, sie kommt bloss dreimal vor, nämlich in Ol. 4 str. und Nem. 7 ep., welche beide sowohl in dem geringen Umfange der Clausel wie auch in der Wiederkehr zum Rhythmus des ersten Haupttheiles ein genaues Analogon des Liedes auf die Muse zu nennen sind, und ferner in Ol. 14, wo zwei Pentapodieen zwischen zwei tetrapodisch-dipodisch gegliederten Abschnitten in der Mitte stehen; alle übrigen hierher gehörigen Strophen Pindars sind nicht trichotomisch, sondern dichotomisch angeordnet, d. h. sie bestehen bloss aus zwei Theilen, der eine im tetrapodisch-dipodischen, der andere im tripodischen oder

auch pentapodischen Rhythmus. Sodann ist die Mesomedische Composition besonders auch noch darin complicirter als die Pindarische, weil dort im tripodischen Theile der Einzeltakt ein anderer wird als in den beiden dipodischen: das eine Mal ist er nämlich ein dreizeitiger, das andere Mal ein vierzeitiger. Von einem solchen Wechsel des Einzeltaktes lässt sich bei dem in der Pindarischen Strophe bestehenden Wechsel zwischen einem tetrapodisch-dipodischen und tripodisch-pentapodischen Theile auch nicht die leiseste Spur entdecken, vielmehr ist in beiden Theilen der Einzeltakt unveränderlich, der *ποὺς τρίσημος* oder $\frac{3}{8}$-Takt.

Doch trotz der Gleichheit des Einzeltaktes bringt der Wechsel des tetrapodisch-dipodischen und des tripodischen (pentapodischen) Abschnittes eine für unser Gefühl sehr empfindliche, aber keineswegs ungefällige rhythmische *μεταβολὴ* hervor. So lange sich Pindar, um die oben angewandte moderne Taktbenennung hier wieder aufzunehmen, für eine Strophe im $\frac{6}{8}$-Takte hält und hierbei keineswegs immer zwei $\frac{6}{8}$-Takte zur tetrapodischen Reihe, sondern bisweilen auch drei $\frac{6}{8}$-Takte zur hexapodischen Reihe zusammenfasst und gar nicht selten einen einzigen $\frac{6}{8}$-Takt als selbstständige dipodische Reihe behandelt, so lange empfindet das Ohr trotz der Ungleichheit dieser Reihen keinen eigentlichen rhythmischen Wechsel, denn überall liegt die dipodische Gliederung d. i. der $\frac{6}{8}$-Takt, zu Grunde. Aber ganz anders ist es, wenn Pindar in einer Ode stellenweise diese rhythmische Gliederung verlässt und sich den tripodischen oder pentapodischen Reihen zuwendet. Hier lassen sich nicht mehr je zwei aufeinanderfolgende Einzeltakte zu rhythmischen Abschnitten (den $\frac{6}{8}$-Takten) vereinigen. Vielmehr müssen wir bei tripodischen Reihen je drei aufeinanderfolgende Einzeltakte zu einem rhythmischee Ganzen, dem $\frac{9}{8}$-Takte zusammenfassen, und kommen gar Pentapodieen hinzu, dann verbindet sich der $\frac{9}{8}$-Takt jedesmal wiederum mit einem $\frac{6}{8}$-Takte, denn die Pentapodie zerlegt sich für unser modernes Gefühl gerade so wie für das antike in eine dipodische und tripodische Verbindung (einen $\frac{6}{8}$- und $\frac{9}{8}$-Takt). Und eben darin liegt der für unser Ohr immerhin befremdliche Eindruck des rhythmischen Wechsels, dass bei den tetrapodischen, dipodischen, hexapodischen Reihen zunächst zwei Takte sich zu einem grösseren Ganzen verbinden, also eine gerade Zahl, während bei Tripodieen die ungerade Dreizahl, bei Pentapodieen

abwechselnd die gerade Zweizahl und die ungerade Dreizahl in unser Ohr fällt — bei der ersten Compositionsmanier erhält immer jeder zweite, bei der zweiten Compositionsmanier jeder dritte Takt oder abwechselnd jeder dritte und zweite einen deutlich fühlbaren Ictus —, ohne dass uns aber diese für die verschiedenen Parthieen der Composition inne gehaltene Verschiedenheit der rhythmischen Accentuation unangenehm berührt und die Empfindung rhythmischer Unordnung verursacht.

Während sich, wie oben gesagt, acht Pindarische Epinikien durchgängig innerhalb des $\frac{6}{8}$-Taktes halten, besitzen wir fünf, welche in jedem Systeme (d. h. sowohl in der Strophe und Antistrophe wie in der Epode) einen Wechsel eintreten lassen, dergestalt, dass der eine Theil des Systems aus $\frac{6}{8}$-Takten besteht, der andere aus $\frac{9}{8}$-Takten oder aus der Verbindung von $\frac{6}{8}$- und $\frac{9}{8}$-Takten. Diese Epinikien sind folgende: Ol. 1, Ol. 14 (monostrophische), Py. 2, Py. 10, Isth. 6. Dazu kommen noch Ol. 4 und Ol. 9, wo die Strophen und Antistrophen in wechselnde Theile zerfallen, während sich die Epoden ganz und gar im $\frac{6}{8}$-Takte bewegen, und ferner Py. 5, Py. 7, Nem. 3, Nem. 7, wo umgekehrt die Strophe und Antistrophe gleichförmig im $\frac{6}{8}$-Takte componirt sind, während in der Epode der Wechsel stattfindet. Im Ganzen also findet von den 33 logaödischen Systemen (Strophen und Epoden), die wir in den Pindarischen Epinikien besitzen, in 15 Systemen der Wechsel zwischen $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$ statt, wogegen in 18 Systemen der $\frac{6}{8}$-Takt constant bleibt.

Der tripodische Rhythmus oder der $\frac{9}{8}$-Takt bildet den Anfang in Ol. 9 str. (10 Tripodieen), Py. 5 ep. (7 Tripodieen), Py. 7 ep. (6 Tripodieen), Isth. 6 ep. (5 Tripodieen); er bildet den zweiten Theil in Ol. 1 ep. (12 Tripodieen), Ol. 4 str. (5 Tripodieen), Nem. 3 ep. (5 Tripodieen), Nem. 7 ep. (4 Tripodieen), Py. 2 str. (3 Tripodieen). Schon oben ist bemerkt, dass in Ol. 4 str. und Nem. 7 ep. nach dem zweiten tripodischen Theil der anfängliche $\frac{6}{8}$-Takt noch einmal als Schlusstheil zurückkehrt. — Es bleiben noch diejenigen Systeme übrig, in deren metabolischen Theilen (wir gebrauchen diese Namen im Sinne der Alten) pentapodische Reihen enthalten sind. Die letzteren finden sich am Anfange von Isth. 6 str. und am Ende von Ol. 1 str., Py. 10 str., Py. 10 ep., Py. 2 ep., sowie endlich in Ol. 14, in welcher letzteren zwei pentapodische Reihen in die Mitte zweier im $\frac{6}{8}$-Rhythmus gehaltenen Haupttheile eingeschoben sind. Mit Ausnahme von

Ol. 14 folgen die angewandten Pentapodieen nicht continuirlich aufeinander, sondern sie sind mit Dipodieen oder Tripodieen verbunden, eine Verbindung, die durch die Natur der Pentapodie bedingt ist, denn die Elemente der Pentapodie sind eben die Tripodie und Dipodie. Besonders hervorzuheben ist der zweite Theil von Ol. 1 str., wo zwei Pentapodieen mit zwei Hexapodieen verbunden sind und zwar in der Weise, dass jedesmal auf die Hexapodie eine Pentapodie folgt. Auch dies mag bemerkenswerth sein, dass der zu einem tripodischen oder pentapodischen Rhythmus hinzukommende zweite Abschnitt des Systems (d. h. der Strophe oder Epode) bisweilen aus lauter Tetrapodieen besteht, nämlich Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Py. 10 str., Isth. 6 str., während in solchen Strophen und Epoden, in welchen keine tripodische oder pentapodische Parthie vorkommt, die tetrapodischen Reihen stets mit Dipodieen resp. Hexapodieen untermischt sind.

Verbindung der Tripodieen und Pentapodieen zur Periode.

Von den sämmtlichen Tripodieen, welche Pindar zu den neun tripodischen Parthieen seiner logaödischen Strophen verwendet hat, lässt er bloss drei als **selbstständige tripodische Perioden** fungiren, welche wir als *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* zu bezeichnen haben:

⏒⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 9 str. 1; Isth. 6 ep. 3.
– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Py. ep. 7.

Gewöhnlich vereinigt Pindar je zwei **tripodische Reihen** als periodischen Vorder- und Nachsatz zu einen dikolischen Metrum, welches in seiner rhythmischen Beschaffenheit dem daktylischen Hexameter und Elegeion analog steht und nicht anders als gemischtes *ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν* benannt werden kann.

Die akatalektischen und katalektischen *ἑξάμετρα μικτὰ* sind folgende:

–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏒ Ol. 9 str. 2. 4. 5,
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Py. 10 str. 6,
⏑ –́ – ⏑⏑ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Py. 5 ep. 1,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Isth. 6 ep. 1;

die prokatalektischen und dikatalektischen, die am meisten dem Elegeion verwandt sind:

⏑ –́ – –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Py. 7 ep. 2,
⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 1 ep. 5,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ Nem. 3 ep. 3,

—́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́   ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ —   Py. 5 ep. 3. Py. 7 ep. 1,
⏑́⏑ ⏑ —́ ⏑⏑ —́   ⏑́⏑ ⏑ —́ ⏑ —́   Nem. 7 ep. 3. 4;

in folgenden endlich ist inlautende Katalexis mit auslautender Brachykatalexis verbunden:

— —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́   —́ ⏑⏑ —́ ⏑ Isth. 6 ep. 2,
—́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́   ⏑́⏑ ⏑ —́ ⏑ Py. 7 ep. 3,
— —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́   —́ ⏑ —́   Ol. 4 str. 6.

Bisweilen aber vereint Pindar drei aufeinanderfolgende Tripodieen zu einer periodischen Einheit, einem trikolischen Hypermetron (gemischtes *ἐννεάμετρον κατὰ μονοποδίαν*). Wenn in der daktylischen Strophe *„Diffugere nives, rede|unt iam gramina campis || arboribusque comae“* das dritte Kolon mit den beiden vorausgehenden *κατὰ συνάφειαν* verbunden wäre, so würde dies das ungemischte Analogon des in Rede stehenden gemischten trikolischen Hypermetrons sein. Es ist anzunehmen, dass gewöhnlich oder wenigstens häufig die erste der drei Tripodieen das *δεξιὸν κῶλον*, die zweite das *μέσον*, die dritte das *ἀριστερὸν* gebildet habe. Der metrischen Form nach enthalten diese Perioden durchgängig eine oder zwei inlautende Katalexen, nur einmal zeigt sich brachykatalektischer Schluss:

— —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ | —́ ⏑ —́ ⏑ —́ | —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ Py. 2 str. 8,
⏑́ — —́ ⏑ —́ | —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ | —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ Ol. 1 ep. 7,
⏑́ — —́ ⏑⏑ —́ ⏑ | —́ ⏑ —́ ⏑ —́ | —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́ Py. 5 ep. 2,
—́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́ | ⏑́⏑ ⏑ —́ ⏑⏑ —́ — | —́ ⏑ —́ ⏑ —́ Ol. 4 str. 7,
⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ | —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́ | ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑́ Ol. 9 str. 2,
⏑́ — —́ ⏑ —́ | —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ | —́ ⏑⏑ —́ ⏑́ Ol. 1 ep. 4.

Was die metrische Form der einzelnen tripodischen Reihen betrifft, so hat Pindar, wie die vorliegenden Perioden zeigen, sich des ersten und zweiten Pherekrateus, des gemischten ersten und zweiten Prosodiakus, der katalektisch-trochäischen Tripodie und der iambischen Tripodie bedient. Bildet die trochäische den Versanfang, so lässt Pindar den polyschematistischen Iambus statt des ersten Trochäus zu, ebenso wie in der iambischen Tripodie die irrationale Länge nach der ersten Arsis.

Im Unterschiede von der tripodischen bildet die pentapodische Reihe bei Pindar gern einen selbstständigen Vers, *πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν* gewöhnlich mit in- und auslautender Katalexis; darunter finden sich auch zwei ungemischte trochäische Pentapodieen mit polyschematistischem Iambus statt des ersten Trochäus

⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑̄ –́ ⏑⏑ –́ ⏑̄ Py. 10 str. 3,
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ – Ol. 14, 7,
⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ Ol. 14, 6,
– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ Py. 10 ep. 5,
⏑́ – ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 1 str. 11,
⏑́ ⏑̄⏑̄ –́ ⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ –́ Ol. 1 str. 9,
⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ Py. 2 ep. 6,
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ Isth. 6 str. 1
– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ Py. 10 ep. 5.

Nur ein Mal hat Pindar zwei Pentapodieen zu einer dikolischen Periode vereint:

⏑́ – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ Py. 2 ep. 8.

Häufiger aber kommt es vor, dass mit einer Pentapodie eine Dipodie oder eine Tripodie oder zwei Tripodieen vereint sind. Es ist dies so zu erklären, dass in derselben Periode neben der Pentapodie noch das eine oder das andere der beiden Elemente, aus welchen sie selber zusammengesetzt ist, nämlich das dipodische oder tripodische wiederholt wird:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ Py. 10 ep. 6,
⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ Isth. 6 str. 2,
–́ ⏑ –́ ⏑̄ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ – Λ̄ Λ̄ Isth. 6 str. 3,
⏑́ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Λ̄ Λ̄ Py. 10 str. 5,
⏑́⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ Nem. 3 ep. 5,
⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑̄ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Py. 10 str. 4.
–́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑̄⏑ –́ Nem. 3 ep. 4.
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ Ol. 1 ep. 6.

Verbindung der Tetrapodieen, Dipodieen, Hexapodieen zur Periode.

Die dipodische Reihe bildet in Pindars logaödischen Strophen sechs Mal eine selbstständige Periode, ein Mal hyperkatalektisch, ein Mal katalektisch, in den übrigen Fällen akatalektisch:

⏑ –́ ⏑ –́ – Nem. 6 ep. 7,
–́ ⏑ –́ ⏑ Py. 10 ep. 2,
⏑́⏑ –́ ⏑⏑ –́ Ol. 11 ep. 7,
⏑́⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́ – Nem. 6 ep. 6. Ol. 11 ep. 9,
⏑ –́ –́ Nem. 6 str. 1.

Die übrigen nur eine einzige Dipodie enthaltenden Verse sind ihrem Rhythmus nach keine dipodischen Reihen, sondern werden durch eine hinzukommende Pause zur Tetrapodie ausgefüllt, wie aus dem unmittelbar vorausgehenden oder nachfolgenden

schwachen Taktthelle des Nachbarverses hervorgeht. Wir weisen ihnen unten bei den tetrapodischen Versen ihren Platz an.

Die tetrapodischen Reihen sind die häufigsten von allen, hinter ihnen stehen nicht bloss die Pentapodieen und Tripodieen, sondern auch die Dipodieen und Hexapodieen sehr zurück. Während Pindar eine dipodische und tripodische Reihe, wie wir gesehen, fast nur ausnahmsweise eine selbstständige Periode bilden lässt, ist bei ihm das aus einer Tetrapodie bestehende Metrum, das *δίμετρον κατὰ διποδίαν*, geradezu das häufigste unter allen Metra und Hypermetra der logaödischen Strophen. Eine Uebersicht über die einzelnen Dimeter ist geeignet, die grosse Formenmannichfaltigkeit darzulegen. Die 64 Pindarischen Dimeter erscheinen nämlich in nicht weniger als 38 verschiedenen Formen, wobei wir von der polyschematistischen Verschiedenheit absehen.

Dimetra hyperkatalekta:

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Nem. 2, 2. Isth. 6 str. 4 (?),
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Isth. 6 ep. 6,
⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏒ Nem. 3 str. 6,
⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Ol. 9 ep. 2.

Dimetra akatalekta:

⏑́ – ⏑⏑́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ – Py. 7 str. 5,
⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑⏑́ – Py. 5 ep. 5,
–́ ⏑⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ Nem. 2, 5,
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Ol. 9 ep. 6,
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 11 ep. 8,
⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ Ol. 4 ep. 3. Ol. 9 ep. 1. Ol. 14, 11,
– –́ ⏑⏑ –́ – –́ ⏑ –́ Ol. 4 str. 8,
⏑ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ Ol. 11 str. 5. Py. 5 str. 1,
– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ Py. 7 ep. 5.

Dimetra katalektika:

⏑⏑́ ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑⏑́ ⏑ –́ Ol. 9 str. 7. Ol. 11 str. 6. Py. 8 str. 3. Py. 9, 2. Nem. 2, 1. Nem. 4, 7. Nem. 6 ep. 8,
–́ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ Nem. 6 ep. 2,
⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Ol. 4 ep. 9,
⏑⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Ol. 11 ep. 2. Isth. 7, 8. Nem. 6 str. 6,
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 1 str. 3. 5,
–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ Py. 5 ep. 8,
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ Ol. 4 ep. 1,
– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ Py. 6, 8,
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ Ol. 4 str. 5.

Dimetra brachykatalekta:

–́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ Ol. 4 ep. 2. Py. 10 ep. 1,
⏖́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ –́ Ol. 1 str. 4. Py. 10 str. 1. Py. 10 ep. 1,
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑́ Ol. 4 ep. 6,
–́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑́ Isth. 6 ep. 6,
— –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 11 ep. 5,
⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ Ol. 14, 1. Nem. 4, 2. Py. 8 str. 3,
— –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Ol. 4 ep. 7,
⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Py. 4 ep. 10. Ol. 11 ep. 6,
⏑́⏑ ⏑ ⏖́ ⏑ –́ Py. 7 str. 7. Py. 5 str. 4,
⏑́ — –́ ⏑ –́ Py. 5 str. 5,
⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏒ Ol. 9 str. 8. Py. 7 str. 4. Py. 9 ep. 6,
⏒ ⏖́ ⏑ –́ ⏑ Py. 6, 7. Py. 7 str. 3. Py. 7 str. 8,
–́ ⏑ –́ ⏑ Nem. 6 str. 8.

Dimetra akephala:

Λ́ — –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Py. 7 str. 6,
Λ́ ⏑ ´ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Py. 6, 2,
Λ́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ Ol. 9 ep. 3. Ol. 13 str. 1.

Fast eben so zahlreich wie die Dimetra sind die Trimetra und Tetrametra *κατὰ διποδίαν*, d. h. diejenigen Verse, welche eine Hexapodie, bez. eine Tetrapodie und Dipodie, und zwei Tetrapodieen bez. eine Tetrapodie und zwei Dipodieen enthalten. In den logaödischen Strophen Pindars stehen nämlich den oben aufgezählten 64 Dimetern 61 Trimeter und 62 Tetrameter der genannten Art zur Seite. Sie im einzelnen aufzuführen ist überflüssig, da die metrische Form der in ihnen enthaltenen Tetrapodieen dieselbe ist, wie in den selbstständigen tetrapodischen Versen.

Ueber das Megethos des Tetrametrons ist aber Pindar selten hinausgegangen. Zwölf Mal hat er Hypermetra aus zwei Tetrapodieen und einer Dipodie (5 Doppeltakten) gebildet: Ol. 4 str., Ol. 9 ep., Ol. 14, Py. 5 ep., Py. 11 str., Nem. 3 ep., Nem. 7 ep., Isth. 7. — Ferner treffen wir sieben Hypermetra aus drei Tetrapodieen (6 Doppeltakten): Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Ol. 4 str., Ol. 13 str., Py. 2 ep., Nem. 2, — zwei Hypermetra aus je drei Tetrapodieen und einer Dipodie (7 Doppeltakten): Py. 2 ep., Nem. 7 str., — zwei Hypermetra aus vier Tetrapodieen (8 Doppeltakten): Py. 2 ep., Isth. 6 str., — ein Hypermetron aus sechs Tetrapodieen und einer Dipodie (13 Doppeltakten): Isth. 7. Ein Hypermetron von 13 Doppeltakten kommt in den daktylo-epitriti-

schen Strophen Pindars nicht vor, die Hypermetra von 7 und 8 Doppeltakten sind auch dort fast eben so selten. Aber die Hypermetra aus 5 und 6 Doppeltakten sind in den daktylo-epitritischen Strophen häufige und geläufige Bildungen, so dass diese in der That vor den logaödischen Strophen Pindars ein grösseres Megethos der Perioden voraushaben.

Wir geben im Folgenden die eurhythmische Analyse einiger Strophen*).

Ol. 1 str.

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ

I. Tetrapodisch.

◡́ — –́ ◡◡ –́ ◡ –́ | –́ ◡ –́ ◡◡ –́ ⏓́
◡́◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ Λ́ | –́ ◡́◡ –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ ⏓́
–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́
–́ ◡ –́ ◡◡ –́ ⏓́
–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ ⏓́
–́ ◡ –́ ◡ ◡́◡ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡◡ –́ | –́ ◡ –́ ◡ –́ Λ́
–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡◡ –́ –́ ◡ ◡́

II. Hexapodisch und pentapodisch.

◡ ◡́◡ ◡ ◡́◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ ⏓́
◡́ ◡◡ –́ ◡ –́ ◡́◡ ◡ –́
◡́ — –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡́◡ ◡ ⏓́
◡́ — ◡́◡ ◡ ´ ◡ –́ ◡ –́

Die ersten sieben Verse enthalten tetrapodische Reihen oder Dimetra ($\frac{12}{8}$-Takte), die scheinbaren tripodischen Reihen, welche darunter vorkommen, sind brachykatalektische Tetrapodieen. — Mit dem sechsten Verse tritt ein rhythmischer Wechsel ein: Hexapodieen und Pentapodieen folgen distichisch auf einander. Man könnte denken, dass die Pentapodieen (letzter und drittletzter Vers) ebenfalls hexapodisches Maass hätten (der drittletzte eine probrachykatalektische Hexapodie

◡́ ◡◡ –́ ◡ ´ Λ́ ◡́◡ ◡ –́

und der letzte eine brachykatalektische), aber auch die sich an das Silbenschema genau anschliessende pentapodische Messung

*) Nach dem mir vorliegendem Redactionsexemplar beabsichtigte Westphal nicht in der dritten Auflage die eurhythmische Analyse sämmtlicher logaödischer Oden wieder abdrucken zu lassen, ohne aber dieselbe für unrichtig zu halten.

und der dadurch bedingte Wechsel von hexapodischen und penta-
dischen Reihen giebt einen fasslichen und wenn auch keinen hä-
vorkommenden, doch durchaus nicht befremdlichen Rhythmus.

Ol. 1 ep.

Συρακόσιον ἱπποχάρμαν βασιλῆα. λάμπει δέ ϝοι κλέος.

I. Tetrapodisch.

⏑́ — ⏖́ ⏑ —́ ⏑ —́ | —́ ⏖ —́ ⏑ ´ Λ́ | —́ ⏑ —́ ⏑ ´ Λ́
⏑́ — —́ ⏖ —́ Λ́ | —́ ⏑ ⏖́ ⏑ —́ ⏑ —́
´ ⏑ —́ ⏑ ⊔́ ⏑ | —́ ⏖ —́ —́ ⏑ —́

II. Tripodisch.

⏑́ — —́ ⏑ —́ | —́ ⏖ —́ ⏑ —́ ⏑ | —́ ⏖ —́ ⏑ Λ́
5 ⏖ —́ ⏑ —́ ⏖ —́ | —́ ⏑ —́ ⏑ —́
— —́ ⏖ —́ ⏑ —́ | —́ ⏑ —́ ⏑ —́ | ⏖́ ⏑ —́ ⏖ —́ | —́ ⏑ —́
⏑́ — —́ ⏑ —́ | —́ ⏖ —́ ⏑ —́ | —́ ⏖ —́ ⏑ ´ ⏑̄

Es ist nicht möglich, dass die in den drei ersten Vers.
unter Tetrapodieen eingemischten scheinbaren Tripodieen au
dem Megethos nach tripodische Reihen sein können, denn ma
mag sich hier eine Melodie denken, welche man will, es wür
sich hier bei dem bunten Durcheinander tetrapodischer und tr
podischer Reihen kein nur irgendwie ungezwungener Rhythmu
ergeben. Daher haben jene scheinbar tripodischen Reihen ei
tetrapodisches Maass, durch eine am Ende hinzukommende Pause
oder Dehnung, welche letztere den schliessenden Trochäus de
ersten Reihen von v. 3 zu einem sechszeitigen macht. — Von v. 4
an finden sich lauter tripodische Reihen wie im heroischen Verse
und im Elegeion. Das schliessende Adonion in v. 4 zeigt sich
schon äusserlich als eine brachykatalektische Tripodie, denn der
folgende Vers beginnt mit einer doppelten Anakrusis. Dasselbe
Megethos muss auch der schliessende Creticus in v. 6 haben.

In ihrer rhythmischen Metabole hat diese Epode die grösste
Aehnlichkeit mit dem Mesomedischen Liede an die Muse, doch
ist der Rhythmus insofern noch ein einfacherer als dort, weil
auch die letzte Reihe der Epode den vorausgehenden analog
eine tripodische ist. Oder muss für dieselbe ein tetrapodisches
Megethos statuirt werden? Wenn dies auch nicht der Fall ist,
so macht es doch die durch das ganze Epinikion beobachtete Weise,
hinter jeder Epode eine volle Interpunction eintreten zu lassen,

fast zur Gewissheit, dass hier eine Pause für die Singenden eingehalten wurde, welche die Begleitung wahrscheinlich bis zum Megethos einer vollständigen dipodischen Reihe ausfüllte.

Ol. 4 str.

Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος Ζεῦ· τέαι γὰρ ὧραι.

I. Tetrapodisch mit dipodischen Pausen.

◡◡ —́ ◡ —́ ◡◡ —́ Λ́ | —́ ◡◡ —́ ◡◡ —́ Λ́ | —́ ◡ —́ ◡ —́ ◡́
◡◡ —́ ◡◡ —́ —́ ◡◡ —́ | —́ ⏒ —́ ◡◡ —́ ◡ —́ ◡ | Λ́ Λ́
— —́ ◡◡ —́ —́ ◡◡ —́ — | Λ́ Λ́
— —́ ⏒ —́ — —́ ◡ —́ | ◡ —́ ◡ —́ ◡◡ —́ Λ́
5 ◡ —́ ◡ —́ ◡ —́ ◡́

II. Tripodisch.

— —́ ◡ —́ ◡◡ —́ | —́ ◡ —́ Λ́
—́ ◡ —́ ◡◡ —́ | ◡́◡ ◡ —́ ◡◡ —́ — | —́ ◡ —́ ◡ —́

III. Tetrapodisch mit dipodischer Pause.

— —́ ◡◡ —́ —́ ◡ —́
◡◡ —́ ◡ —́ ◡ —́ ◡ —́ ◡ | Λ́ Λ́

Das Zusammentreffen einer Hyperkatalexis mit folgendem anakrusischen Verse (v. 2. 3. 9) ist das sichere Zeichen einer hier stattfindenden Pause des Gesanges von mindestens anderthalb Takten, welche die Instrumentalbegleitung wahrscheinlich als selbständige dipodische Reihe behandelte, demnach ist der erste Abschnitt der Strophe v. 1—5 eine Composition aus tetrapodischen Reihen mit zweimaliger dipodischer Reihe der Begleitung. — In v. 6 und 7 bewegt sich die Composition in tripodischen Reihen, wovon die zweite brachykatalektisch. Mit v. 8 kehrt der tetrapodische (bez. tetrapodisch-dipodische) Rhythmus des ersten Theiles zurück.

Ol. 4 ep.

ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα.

Tetrapodisch mit eingeschalteter Dipodie.

— —́ ◡◡ —́ ◡ —́ ◡́
—́ ◡◡ —́ ◡◡ —́ —́
◡ —́ ◡ —́ ◡ —́ ◡ —́
— —́ ◡◡ —́ ◡◡ —́ Λ́ | —́ ◡ ◡́

5 ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏖ ⏑́ Λ́ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏑́
⏑́ ⏖ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑ Λ́
— ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏖ ⏑́ Λ́
⏑́ — ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ — ⏖ ⏑́ Λ́
⏖́ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏑́ ⏖ ⏑́
10 ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ Λ́

Die ganze Epode bewegt sich in tetrapodischen Reihen mit einer eingemischten Dipodie (v. 4); v. 6 für einen tripodischen Rhythmus zu nehmen, ist unmöglich, weil auf die schliessende Silbe ein mit der Anakrusis beginnender Vers folgt.

Ol. 9 str.

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος.

I. Tripodisch.

⏖ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑ ⏑́
⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́
⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑̄
⏑́ — ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑ | ⏑́ — ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑̄
5 ⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑̄

II. Tetrapodisch mit Dipodieen.

⏖́ ⏑ ⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ — | ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑̄
⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑ ⏑́
⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑̄ Λ́ Λ́
⏑ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑ ⏑́ Λ́ | ⏑́ ⏑ ⏑́
10 — ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑̄ ⏑́ ⏖ ⏑́ ⏑ Λ́ Λ́

Die erste Hälfte v. 1—5 ist tripodisch gegliedert (3/8-Takt), die zweite Hälfte v. 6—10 tetrapodisch mit eingemischten Dipodieen. Hinter dem hyperkatalektischen Schlussverse ist, weil der darauf folgende Anfangsvers der Antistrophe mit einer Anakrusis beginnt, für den Gesang eine Pause von anderthalb Takten zu statuiren, ganz analog auch am Ende von v. 8. Dem Metrum nach ist v. 7 und 8 zusammengenommen genau identisch mit v. 6, der deshalb auch dem Rhythmus nach aus zwei Reihen bestehen muss. Möglich, dass auch am Ende von 6 und 9 dieselbe Pause wie am Ende von 8 und 10, obwohl dies die Eurhythmie nicht erfordert.

§ 53.

Logaödische Strophen der Dramatiker.

I. Die Logaöden der Komiker.

Obwohl die Komödie erheblich später als die Tragödie zu ihrer Blüthe gelangt ist, so lassen wir doch die Logaöden der Komiker denen der Tragiker vorausgehen, weil sie meist einfachere Formen enthalten und sich an die Logaöden der subjektiven Lyriker, namentlich des Anakreon, anlehnen. Die Komiker haben sich die Logaöden der subjektiven Lyriker ebenso zu eigen gemacht wie die Metren des Archilochus und die hyporchematistischen Päonen der chorischen Lyrik, wenngleich sie die letzteren durch die fast regelmässige Auflösung der zweiten Länge stark modificirten. Diese Anlehnung an die subjektive Lyrik hat schon von Seiten der Vorgänger und älteren Zeitgenossen des Aristophanes stattgefunden, der selbst, soweit wir urtheilen können, wesentliche Neuerungen in der Composition der Logaöden nicht gemacht, ja selbst die Zahl der Formen, die er aus der subjektiven Lyrik von seinen Vorgängern überkommen hatte, beschränkt hat. Wenngleich die Logaöden der Tragiker auf die Komiker nicht ohne Einfluss geblieben sind, wie sich unten zeigen wird, so behält doch Aristophanes bis auf wenige beabsichtigte Fälle die grösste Einfachheit der Formbildung bei, zeigt aber zugleich eine ausserordentliche Sorgfalt in der Wahl der einzelnen logaödischen Metren nach Ton und Gedankeninhalt; er hat ihnen in keiner Komödie den unbestrittenen Principat eingeräumt wie Sophokles und Euripides in den meisten Stücken, sie am häufigsten in den Wolken zugelassen. Sie stehen nur gleichberechtigt den übrigen Stilarten, aber eine jede Komödie enthält ein- oder mehreremals, öfters in einer grossen Anzahl von Versen eine logaödische Parthie. Wir unterscheiden folgende Compositionsweisen, auf die wir nur insoweit eingehen, als sie nicht schon unter den Logaöden der subjektiven Lyrik oben behandelt sind:

1. Stichische Formen: Priapeen, Kratineen und Eupolideen, die hauptsächlich dem monodischen Vortrage und der Parabase dienen. Ueber die Priapeen siehe oben S. 571. Der erste Priapeus war bei den Komikern häufig, die nach der zweiten Arsis auch eine lange Thesis gebrauchen wie in den 16 Versen Eupol. Kolak. fr. 1 aus einer Parabase, wahrscheinlich einem Epirrhema, Aristoph. Amphiar. fr. 18 gleichfalls aus einer Para-

base, Eupol. fr. inc. 9; überhaupt ist der Priapeus gleich dem trochäischen Tetrameter ein herkömmlicher Spottvers. Der zweite Priapeus findet sich nur sehr selten Cratin. Trophon. fr. 1. Der dritte Priapeus lässt sich bei den Komikern nicht mit Sicherheit nachweisen, dagegen kommt bei denselben eine durch Verbindung des zweiten Glykoneus und ersten Pherekrateus hervorgehende Form vor, Aristoph. Geras fr. 5 *ὦ πρεσβῦτα, πότερα φιλεῖς τὰς δρυπεταῖς ἑταίραις*; bei Pherekrates Pers. 2 und Metall. 2 wechselt die Stellung des Daktylus in den aufeinanderfolgenden Priapeen, also Polyschematismus im eigentlichen Sinne: die Cäsur ist in den Priapeen der Komiker häufig unterlassen und die trochäische Arsis aufgelöst. — Das Metrum Cratineum und Eupolideum ist der Komödie und dem Satyrdrama eigenthümlich, jenes besteht in der Verbindung eines ersten Glykoneus, dieses in der Verbindung eines dritten Glykoneus mit einer katalektisch-trochäischen Tetrapodie, beide sind also nur um eine Silbe länger als der glykoneisch-ithyphallische Vers des Anakreon.

´ ◡◡ _ ◡̄ _ ◡ — | ´ ◡ — ◡̄ — ◡ — Metrum Cratineum,
´ ◡ _ _ ◡̄ ◡◡ — | ´ ◡̄ — ◡̄ — ◡ — Metrum Eupolideum.

Der freie Anlaut ist von Kratin bloss im Anfange des Eupolideum, von den übrigen Komikern auch in der trochäischen Reihe beider Verse zugelassen, die dann von den alten Metrikern *πολυσχημάτιστοι* genannt werden. Heph. 55. 59. Die tribrachische Auflösung des Trochäus im Anlaut der Reihe ist nicht selten, an den übrigen Stellen lässt sie sich nicht mit Sicherheit nachweisen, die Cäsur nach der vierten Thesis in der Commissur der Reihen ist häufig unterlassen. Beide Verse sind neben den anapästischen Tetrametern ein stehendes Maass der eigentlichen Parabase, auch in den epeisodischen Gesängen wurden sie gebraucht und konnten hier amöbäisch vorgetragen werden wie die Eupolideen, Cratin. Thrattai 2 (kein Dialog).

Von den Kratineen sind nur spärliche Beispiele erhalten (Bergk comment. p. 29). Cratin. fr. inc. 52 (Parabase):

Εὖιε, κισσοχαῖτ' ἄναξ, | χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης,
πάντα φορητά, πάντα τολ|μητὰ τῷδε τῷ χορῷ,
πλὴν Ξενίου νόμοισι καὶ | Σχοινίωνος, ὦ Χάρον.

fr. inc. 173, Archil. 8, Dionysalex. 8, vielleicht auch Odyss. 9 und Seriph. 7. Bei Eupolis war die Parabase der Astrateuto (fr. 5, 6. Hephaest. 55. 59) in Kratineen gehalten, doch so, dass

hier auch der erste Priapeus zugelassen war, wahrscheinlich als Abschluss entsprechend dem anapästischen System des Pnigos:

> Ἄνδρες ἑταῖροι, δεῦρο δὴ | τὴν γνώμην προσίσχετε,
> εἰ δυνατὸν καί, μήτι μεῖ|ζον πράττουσα τυγχάνει.
> καὶ ξυνεγιγνόμην ἀεὶ | τοῖς ἀγαθοῖς φάγροισιν.

Zahlreicher sind die erhaltenen Eupolideen (Fritzsche ind. lect. Rostock 1855—56 und Fragmenta Eupolideo versu conscripta). Bei Kratin finden sie sich Malthak. 1:

> Παντοίοις γε μὴν κεφαλὴν | ἀνθέμοις ἐρέπτομαι,
> λειρίοις, ῥόδοις, κρίνεσιν, | κοσμοσανδάλοις, ἴοις
> καὶ σισυμβρίοις ἀνεμω|νῶν κάλυξί τ' ἠριναῖς,
> ἑρπύλλῳ, κρόκοις, ὑακίν|θοις, ἑλειχρύσου κλάδοις,
> οἰνάνθῃσιν, ἡμεροκαλ|λεῖ τε τῷ φιλουμένῳ u. s. w.

fr. inc. 178 und Thrattai 2 (vgl. oben), bei Eupolis Baptai 16 (Parabase) und Demoi 20:

> ὃν χρῆν ἔν τε ταῖς τριόδοις | κἀν τοῖς ὀξυθυμίοις
> προστρόπαιον τῆς πόλεως | κάεσθαι τετριγότα.

fr. inc. 31. Die meisten Fragmente gehören dem Pherekrates an: inc. 31 (Parabase), Autom. 9, Dulodidask. 6, Ipnos 1, Myrmekanthr. 5, Pers. 3, wogegen Aristophanes die Eupolideen nur selten angewandt hat in der Parabase des Anagyros fr. 18 und 19 und der Wolken v. 518—562, der längsten uns in Eupolideen erhaltenen Stelle, welche den Gebrauch des Polyschematismus im Anlaut der Reihen sowie des Spondeus im zweiten Fusse jeder Reihe vollständig klar legt:

> ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
> τἀληθῆ, νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.
> οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός,
> ὡς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιοὺς
> 5 καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμῳδιῶν,
> πρώτους ἠξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἣ παρέσχε μοι
> ἔργον πλεῖστον· εἶτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
> ἡττηθείς, οὐκ ἄξιος ὤν· ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι
> τοῖς σοφοῖς, ὧν εἵνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.
> 10 ἀλλ' οὐδ' ὣς ὑμῶν ποθ' ἑκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς.
> ἐξ ὅτου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οἷς ἡδὺ καὶ λέγειν,
> ὁ σώφρων τε χὠ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην,
> κἀγώ, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦ, κοὐκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν,
> ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο,
> 15 ὑμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κἀπαιδεύσατε·
> ἐκ τούτου μοι πιστὰ παρ' ὑμῖν γνώμης ἔσθ' ὅρκια.
> νῦν οὖν Ἠλέκτραν κατ' ἐκείνην ἥδ' ἡ κωμῳδία
> ζητοῦσ' ἦλθ', ἤν που 'πιτύχῃ θεαταῖς οὕτω σοφοῖς·
> γνώσεται γάρ, ἤνπερ ἴδῃ, τἀδελφοῦ τὸν βόστρυχον. κτλ.

Bei Plato ist das Metrum in der Parabase Paidarion 1 und Hyperbolus 5 vertreten, auch in der mittleren Komödie ist es nachzuweisen, Alexis Trophon. 1 und Sicyon. 1, und soll nach Mar. Victor. 2551 auch noch bei Menander und Diphilus vorkommen. Der Gebrauch im Satyrdrama erhellt aus den vier Eupolideen des angeblichen Ἡρακλῆς σατυρικός (Nauck Tr. Gr. Fr. p. 604, vgl. Aristid. 2, 523d u. Pollux 4, 111), wo in den trochäischen Reihen wie bei Kratin die Freiheit des ersten Fusses fern gehalten ist.

2. Pherekrateische und logaödisch-prosodische Systeme, jene für muthwillig lascive Spottlieder, diese für Marsch- und Prozessionsgesänge.

In stichischer Folge sind beide Pherekrateen, sowohl der erste als der zweite (s. oben S. 563) bei den Komikern häufig, der erste führt von Aristophanes den Namen *Aristophanium* Serv. 1822, der zweite von Pherekrates den Namen *Φερεκράτειον* Tricha 287, Mar. Victor. 2519. 2567. 2592. 2598 f. 2613. 2620 etc. Die Composition scheint hier fast überall systematisch gewesen zu sein mit Katalexis der Schlussreihe. Ein System von ersten Pherekrateen ist aus Eupolis Kolak. fr. 17 erhalten, welches auch in Bezug auf Stimmung und Inhalt von Wichtigkeit ist:

ὃς χαρίτων μὲν ὄζει,	duftet nach lauter Anmuth,
καλλαβίδας δὲ βαίνει,	geht im Françaisentakte,
σησαμίδας δὲ χέζει,	kackt Biscuit und Torten,
μῆλα δὲ χρέμπτεται.	wirft Aprikosen aus.

Ebenso Aristoph. Aiolosikon fr. 11; inc. 7 *ὅστις ἐν ἡδυόσμοις στρώμασι παννυχίζων | τὴν δέσποιναν ἐρείδεις* mit einem zweiten Pherekrateus als dritter Reihe (also polyschematistisch). — Zweite Pherekrateen in stichischer Folge bei Krates Tolmai fr. 1 *ποιμαίνει δ' ἐπίσιτον, | ῥιγῶντ' ἐν Μεγαβύζου | δέξεταί τ' ἐπὶ μισθῷ | σῖτον* ... bei Pherekrates Korianno fr. 5 der Parabase: *ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν | ἐξευρήματι καινῷ | συμπτύκτοις ἀναπαίστοις*, wobei nach Hephaest. 56 zwei Pherekrateen zu einem Verse (*ἀσυνάρτητον μονοειδές*) verbunden waren, vgl. auch Plotius 2657. Wenn Hephästion sagt: ὁ *Φερεκράτης ἑνώσας σύμπτυκτον ἀνάπαιστον καλεῖ*, so ist dies missverstanden, ebenso Plotius 2639; mit *σύμπτυκτοι ἀνάπαιστοι* bezeichnet Pherekrates die auf das pherekrateische Kommation folgenden Anapäste, die zu Spondeen zusammengezogen waren, vgl. schol. metr. zu Pind. Ol. 4, str. 7: *οἱ γὰρ σπονδεῖοι σύμπτυκτοι ἀνάπαιστοι λέγονται.* Hermann elem. p. 603. Die Worte Trichas p. 287 *ἐφθημιμερὲς*...

Φερεκράτειον λέγεται ... πολλῷ δὲ αὐτῷ κέχρηται καὶ ἡ ποιήτρια Κορίννη sind wohl nur ein Missverständniss der Scholienstelle zu Hephästion p. 186, die ihm vorlag *ἐκ Κοριαννοῦς*. — Dasselbe Metrum Eupol. Kolak. fr. 3.

Ueber die verschiedenen Formen der logaödischen Prosodiaci und Parömiaci s. oben S. 563. Der erste logaödische Prosodiacus gehört in der Komödie zu den beliebtesten Metren, er wird hier wie der Pherekrateus systematisch gebraucht mit katalektischer Schlussreihe (⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑), die in lebhaften Parthieen, besonders als Refrain, wiederholt wird. Sehr significant ist der Inhalt dieser prosodischen Systeme. Sie sind der Rhythmus heiterer Prozessionen; so in dem demetreischen Festzuge des Mystenchores in den Ranae v. 448—453=454—459:

στρ.	*χωρῶμεν ἐς πολυρρόδους*	*ἀντ.*	*μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος*
	λειμῶνας ἀνθεμώδεις,		*καὶ φέγγος ἱλαρόν ἐστιν,*
	τὸν ἡμέτερον τρόπον,		*ὅσοι μεμυήμεθ' εὐ-*
	τὸν καλλιχορώτατον		*σεβῆ τε διήγομεν*
	παίζοντες, ὃν ὄλβιαι		*τρόπον περὶ τοὺς ξένους*
	Μοῖραι ξυνάγουσιν.		*καὶ τοὺς ἰδιώτας.*

Im Anfang zwei iambische Dimeter, die zu einem katalektischen iambischen Tetrameter zu verbinden sind, sodann drei erste Prosodiaci akatalektisch, zum Schlusse ein katalektischer. Das Liedchen ist höchst wahrscheinlich eine Nachbildung eleusinischer Festgesänge. Hiermit ist die Notiz des Mar. Victor. p. 145, 19 *K.* zusammenzustellen, dass die Verbindung zweier anapästischer Prosodiaci:

— ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —

thesmophorion heisst, d. h. an den Thesmophorien, wahrscheinlich gleichfalls in einer Prozession gesungen wurde. — Hinreissenden Effekt müssen die kleinen Lieder in den Hochzeitszügen am Schlusse des Friedens und der Vögel gemacht haben, wenn wir obendrein noch lebhaften Tanz und eine treffende Melodie hinzudenken. Frieden v. 1329 von Trygaios und Hemichorien vorgetragen*):

ΤΡΥ.	*δεῦρ', ὦ γύναι, εἰς ἀγρὸν*	
προῳδ.	*χὤπως μετ' ἐμοῦ καλὴ*	1330
	καλῶς κατακείσει.	
	Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.	

*) Schol. 1333 *ἐν τούτοις φέρονται κατά τινας παραγραφαί, ἵνα ὁ χορὸς ἀνὰ μέρος αὐτὰ λέγῃ.* Nach den gütigen Mittheilungen meines Collegen Zacher finden sich in VR noch *παραγραφαὶ* vor 1335, 36, 37, 39 (*ἀλλ' ἀρ.*); 32 und 33 *ἡμιχ*, 53 *Χορ.*, doch ist die Ueberlieferung theils unrichtig, theils unvollständig und in den beiden Handschriften verschieden.

ΧΟΡ. 1. ὦ τρισμάκαρ, ὡς δικαί-
ως τἀγαθὰ νῦν ἔχεις.
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ. 1335

2. τί δράσομεν αὐτήν;
τί δράσομεν αὐτήν;
τρυγήσομεν αὐτήν.
τρυγήσομεν αὐτήν.

3. ἀλλ᾽ ἀράμενοι φέρω-
μεν οἱ προτεταγμένοι 1340
τὸν νυμφίον, ὦνδρες.
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ.

4. οἰκήσετε γοῦν καλῶς
οὐ πράγματ᾽ ἔχοντες, ἀλ- 1345
λὰ συκολογοῦντες.
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ.

5. τοῦ μὲν μέγα καὶ παχὺ
. . . . ,
τῆς δ᾽ ἡδὺ τὸ σῦκον. 1350
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ.

ΤΡΥ. ἐπῳδ. φήσεις γ᾽, ὅταν ἐσθίῃς
οἶνόν τε πίῃς πολύν.
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι᾽ ὦ.

ὦ χαίρετε χαίρετ᾽, ἄν- 1355
δρες, κἂν ξυνέπησθέ μοι,
πλακοῦντας ἔδεσθε.

Vers 1329—1332 ist ein proodisches Solo des Trygaios von vier Reihen, 1351—1354 das epodische Solo desselben, gleichfalls von vier Reihen, 1333—1350 enthält die hemichorische Ode, welche in fünf Perioden zerfällt, zwei von je vier Reihen und drei von je fünf Reihen, antistrophische Responsion findet aber nicht statt. Nach v. 1353 haben wir den zweimaligen Hymenruf eingesetzt und vor v. 1350 mit Bergk eine Lücke von einer Reihe, die offenbar obscöne Anspielungen enthielt, angenommen. v. 1355—1357 ist trotz des gleichen Metrums von dem Hochzeitsliede abzuscheiden als Schlussansprache des Trygaios an das Publikum (πρὸς τοὺς θεατάς Schol.).

Antistrophisch gebildet ist das Hochzeitslied in den Vögeln v. 1731—1736=1737—1742:

στρ. Ἥρᾳ ποτ' Ὀλυμπίᾳ	ἀντ. ὁ δ' ἀμφιθαλὴς Ἔρως
τῶν ἠλιβάτων θρόνων	χρυσόπτερος ἡνίας
ἄρχοντα θεοῖς μέγαν	εὔθυνε παλιντόνους,
Μοῖραι ξυνεκοίμισαν	Ζηνὸς πάροχος γάμων
τοιῷδ' ὑμεναίῳ.	κεὐδαίμονος Ἥρας,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.	Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

Wegen des Metrums ist nicht allein ἐν vor τοιῷδ' und τῆς vor τ' εὐδαίμονος (so die Codd.), sondern auch ὦ vor Ὑμέναι' zu streichen, wie wir nach Analogie des vorausgehenden Liedes im Frieden gethan haben. Das Lied ist im Stile der Lesbier und des Anakreon geschrieben und hat auch in der Sprache archaischen Ton. Die hochzeitliche Stimmung setzt sich in dem Folgenden fort: Nach einem anapästischen Systeme von fünf Reihen ertönt ein daktylischer Hymenäus von acht Versen im uralten Stile eines Zeushymnus, darauf die Monodie des Peisthetairos, der zum Abmarsche auffordert in archilocheischen Tetrametern mit dem alten Refrain τήνελλα καλλίνικος. Derartige Lieder erinnern an unsere Couplets mit gewissen alten und beliebten Melodieen, die an der rechten Stelle eingeflochten gleichfalls hinreissenden Effect herbeiführen. — Ganz modernen Charakter trägt das astrophische Lied der Männer Eccles. v. 290—299=300—310 mit einem synkopirten iambischen Tetrameter im Anfang wie Ran. v. 448, in welchem die charakteristische Aufforderung χωρῶμεν εἰς ἐκκλησίαν, ὦνδρες· ἠπείλησε γὰρ enthalten ist:

1. ὁ θεσμοθέτης, ὃς ἂν
μὴ πρῴ πάνυ τοῦ κνέφους
ἥκῃ κεκονιμένος,
στέργων σκοροδάλμῃ,
2. βλέπων ὑπότριμμα, μὴ
δώσειν τὸ τριώβολον.
ἀλλ', ὦ Χαριτιμίδη
καὶ Σμίκυθε καὶ Δράκης,
ἕπου κατεπείγων,
3. σαυτῷ προσέχων ὅπως
μηδὲν παραχορδιεῖς
ὧν δεῖ σ' ἀποδεῖξαι·
4. ὅπως δὲ τὸ σύμβολον
λαβόντες ἔπειτα πλησίοι καθεδούμεθ', ὡς
ἂν χειροτονῶμεν
5. ἅπανθ' ὁπόσ' ἂν δέῃ
τὰς ἡμετέρας φίλας.
καίτοι τί λέγω; φίλους
γάρ χρῆν μ' ὀνομάζειν.

Von gleichem Charakter ist das Duett des Chores und des Demos in den Rittern v. 1111—1130 = 1131—1150: Vier Strophen, deren jede zwei Systeme enthält, das erste von vier, das zweite von sechs Reihen stets mit katalektischem Prosodiacus als Schluss. Orchestische Bewegung war mit diesem Liede nicht verbunden. — Sonst ist noch zu erwähnen Hermipp. Strat. fr. 1 und die Verbindung des ersten logaödischen Prosodiacus mit einem archilocheischen Prosodiakon hyporchematikon Cratin. Drapetid. fr. 1.

Den zweiten logaödischen Parömiacus hat Aristophanes in den Tagenisten fr. 12 wahrscheinlich stichisch gebraucht analog dem anapästischen Parömiacus in den Odysseis des Kratinus (Bergk comment. p. 162):

ὡς οὐψώνης διατρίβειν
ἡμῶν ἄριστον ἔοικεν.

Eupolis in Chrys. Genos fr. 1. 2. 3 vereinigt ihn mit einem folgenden zweiten logaödischen Prosodiacus zu einem einzigen Verse, in welchem die Cäsur zwischen den beiden Reihen nicht immer beobachtet wird. Wie im anapästischen Parömiacus ist die dritte Länge zu dem Umfange eines ganzen Fusses gedehnt, die vierte Länge eine zweizeitige Arsis, die erste Reihe ist mithin rhythmisch eine Tetrapodie, die zweite eine Tripodie:

fr. 1: *ὦ καλλίστη πόλι πασῶν, | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,*
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσ|θα νῦν τε μᾶλλον ἔσει.
fr. 2: *ἔδει πρῶτον μὲν ὑπάρχειν | πάντων ἰσηγορίαν.*
fr. 3: *πῶς οὖν οὐκ ἄν τις ὁμιλῶν | χαίροι τοιᾷδε πόλει,*
ἵν' ἔξεστιν πάνυ λεπτῷ | κακῷ τε τὴν ἰδέαν.

Anders misst Böckh metr. Pind. 115. Da die alten Metriker meist ohne Rücksicht auf den Rhythmus in viersilbige Füsse eintheilen, so zerlegen sie die Reihen in einen Diiambus und Ionicus a minori und nennen den Vers *ἐπιωνικὸν πολυσχημάτιστον*, weil der Diiambus auch an zweiter Stelle den Spondeus annehmen kann. —

Die folgenden Compositionsweisen der Komiker sind mit den einfachen logaödischen Formen des Sophokles und Euripides nahe verwandt, namentlich die glykoneischen Strophen und Systeme, sowie die choriambischen Logaöden, doch stehen die Komiker auch hier den subjektiven Lyrikern näher als den Tragikern, die iambischen (d. h. die mit iambischen Reihen verbundenen) Logaöden sind entsprechend den iambischen Strophen

der Komödie leichter gebaut als die der Tragiker und die iambodaktylischen (d. h. mit iambischen und daktylischen Reihen verbundenen) Logaöden sind überhaupt als der Tragödie, nicht der Komödie angehörig anzusehen.

3. Glykoneische Strophen und Systeme. Die gebräuchlichste Form ist der zweite Glykoneus genau so wie bei Anakreon, s. oben S. 571. Ihm ganz entsprechend ist das bittere Spottlied auf Kleon Equit. v. 973—984=985—996 componirt: ein sechsmal wiederholtes System aus drei zweiten Glykoneen und einem akatalektischen zweiten Pherekrateus:

ΧΟΡ. 1. ἥδιστον φάος ἡμέρας
ἔσται τοῖσι παροῦσι καὶ
τοῖσιν εἰσαφικνουμένοις,
ἢν Κλέων ἀπόληται.
2. καίτοι πρεσβυτέρων τινῶν
οἵων ἀργαλεωτάτων
ἐν τῷ δείγματι τῶν δικῶν
ἤκουσ' ἀντιλεγόντων,
3. ὡς εἰ μὴ 'γένεθ' οὗτος ἐν
τῇ πόλει μέγας, οὐκ ἂν ἤ-
στην σκεύη δύο χρησίμω,
δοίδυξ οὐδὲ τορύνη.

Systeme von ersten und dritten Glykoneen kommen bei Weitem seltener vor, jene hat Aristophanes (Eq. v. 551, Nub. 563, in beiden Fällen nicht durchgehend bis zu Ende) mit Sophokles, diese hauptsächlich mit Euripides gemeinsam. Das aus dritten Glykoneen bestehende System schliesst nicht mit dem Pherekrateus, sondern mit dem trochäischen Dimeter, der in gleicher Weise wie die Schlussreihe der Eupolideischen Verse behandelt wird; wir können daher eine solche Verbindung als ein Eupolideisches System bezeichnen: Vesp. 1450—1461=1462—1473:

ΧΟΡ. ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας
τὸν πρέσβυν, οἷ μετέστη
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς·
ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθὼν
5 ἦ μέγα τι μεταπεσεῖται
ἐπὶ τὸ τρυφᾶν καὶ μαλακόν.
τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐθέλοι.
τὸ γὰρ ἀποστῆναι χαλεπὸν
φύσεος, ἣν ἔχοι τις ἀεί.
10 καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἔπαθον·
ξυνόντες γνώμαις ἑτέρων
μετεβάλλοντο τοὺς τρόπους.

ἀντ. πολλοῦ δ' ἐπαίνου παρ' ἐμοὶ
καὶ τοῖσιν εὖ φρονοῦσιν
τυχὼν ἄπεισιν διὰ τὴν
φιλοπατρίαν καὶ σοφίαν
5 ο παῖς ὁ Φιλοκλέωνος.
οὐδενὶ γὰρ οὕτως ἀγανῷ
ξυνεγενόμην οὐδὲ τρόποις
ἐπεμάνην οὐδ' ἐξεχύθην.
τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων
10 οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος
τὸν φύσαντα σεμνοτέροις
καταкοσμῆσαι πράγμασι;

Die ersten sieben Verse sind diiambisch-choriambisch (dritter synkopirter Glykoneus mit Anakrusis ⏑ — ⏑ ⊾ — ⏑⏑ —), zu denen sich v. 2 und 5 ein katalektisch-iambischer Dimeter gesellt, v. 7 beginnt das Eupolideische System von fünf Reihen, in der Strophe mit einem neuen Satze, in der Antistrophe mitten im Satze. Die Cäsur wird in den glykoneischen Systemen meist am Ende der Reihen beobachtet, aber da hier keine Marschbewegung stattfindet, weniger regelmässig, als in dem anapästischen System. Hiatus innerhalb des Systems steht an keiner Stelle ganz sicher. In Bezug auf den Polyschematismus des Anfangsfusses ist hervorzuheben, dass Aristophanes in dem Eupolideischen Systeme keine Form ausschliesst, in den eigentlichen glykoneischen Systemen dagegen wendet er nur spondeischen und trochäischen Polyschematismus an und vermeidet alle Auflösungen. Die Stelle Ran. 1309 ff. kann nicht als Ausnahme betrachtet werden, da diese Verse geradezu aus Euripides entlehnt sind, eine ähnliche Entlehnung scheint auch für Ran. 1251 und 1253 angenommen werden zu müssen.

Gebraucht werden die glykoneischen Strophen und Systeme a) wie von den Lyrikern für Hymnen und Gebete: Equit. v. 551—564=581—594 Lied auf Poseidon und Pallas in durchaus hymnodischem Tone:

1. ἵππι' ἄναξ Πόσειδον, ᾧ
χαλκοκρότων ἵππων κτύπος
καὶ χρεμετισμὸς ἀνδάνει,
καὶ κυανέμβολοι θοαὶ
μισθοφόροι τριήρεις,
2. μειρακίων θ' ἅμιλλα λαμ-
πρυνομένων ἐν ἅρμασιν
καὶ βαρυδαιμονούντων,

δεῦρ' ἐλθ' ἐς χορόν, ὦ χρυσοτρίαιν', ὦ
δελφίνων μεδέων, Σουνιάρατε,
3. ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου,
Φορμίωνί τε φίλτατ', ἐκ
τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη-
ναίοις πρὸς τὸ παρεστός.

Das erste System besteht aus vier ersten Glykoneen mit einem ersten Pherekrateus als Schluss, das zweite aus drei ersten Glykoneen geht aus auf ⏒ — — ⏑⏑ — ⏒ ⏑⏑ — ⏓ an einer inhaltlich significanten Stelle, das dritte enthält drei zweite Glykoneen und einen zweiten Pherekrateus. — Nub. v. 563—574=595—606 Lied auf Zeus und Phoibos Apollon beginnt mit einem Systeme von zwei ersten Glykoneen und einem ersten Pherekrateus, gehört aber im Uebrigen einer anderen Klasse an. Der Scholiast erinnert bezüglich des Anfanges v. 595 an die Proömien des Terpander. — Thesmoph. v. 1136—1159 Lied auf Pallas und Demeter gehört gleichfalls nur theilweise hierher, es hat im Anfang zwei Systeme von Glykoneen πρὸς δυοῖν mit schliessendem Pherekrateus. — Mehr den Charakter eines modernen aulodischen Nomos trägt das kleine Lied an die Nachtigall Av. 676—684, das wir früher nicht zu b) hätten rechnen sollen:

ΧΟΡ. ὦ φίλη, ὦ ξουθή,
ὦ φίλτατον ὀρνέων
πάντων, ξύννομε τῶν ἐμῶν
ὕμνων, ξύντροφ' ἀηδοῖ,
ἦλθες ἦλθες, ὤφθης,
ἡδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ'.
ἀλλ', ὦ καλλιβόαν κρέκουσ'
αὐλὸν φθέγμασιν ἠρινοῖς,
ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.

Am Schlusse System von drei zweiten Glykoneen und einem akatalektischen Pherekrateus.

b) als Parodieen von glykoneischen Systemen der Tragiker. Arist. Phoen. fr. 2, Georg. fr. 8. Ausdrücklich durch das Scholion zu v. 973 (ταῦτα δὲ παρὰ τὰ Εὐριπίδου) bezeugt, ist das schon oben charakterisirte bittere Spottlied auf Kleon Equit. v. 973—996, die Monodie des Philokleon in den Wespen v. 317—322 in freier Nachbildung der Tragiker, wie auch die Worte v. 315 f. ἒ ἔ. πάρα νῷν στενάζειν bezeugen:

ΦΙΛ. φίλοι, τήκομαι μὲν 317
πάλαι διὰ τῆς ὀπῆς
ὑμῶν ὑπακούων.

ἀλλ' οὐ γὰρ οἷός τ' εἰμ'
ᾄδειν. τί ποιήσω;
τηροῦμαι δ' ὑπὸ τῶνδ', ἐπεὶ
βούλομαί γε πάλαι μεθ' ὑ- 320
μῶν ἐλθὼν ἐπὶ τοὺς καδί-
σκους κακόν τι ποιῆσαι.

Ohne tragischen Ton, aber jedenfalls zur Verhöhnung des Euripides, der im Vorausgehenden und Folgenden spricht, singt der Chor in den von Euripides zu Tode gerittenen glykoneischen Systemen Ran. v. 1251—1260:

ΧΟΡ. 1. *τί ποτε πρᾶγμα γενήσεται;*
φροντίζειν γὰρ ἔγωγ' ἔχω,
τίν' ἄρα μέμψιν ἐποίσει
2. *ἀνδρὶ τῷ πολὺ πλεῖστα δὴ*
καὶ κάλλιστα μέλη ποιή-
σαντι τῶν ἔτι νυνί.
3. *θαυμάζω γὰρ ἔγωγ' ὅπῃ*
μέμψεταί ποτε τοῦτον
τὸν βακχεῖον ἄνακτα,
καὶ δέδοιχ' ὑπὲρ αὐτοῦ.

Ebenso ist hierher zu rechnen, wenn auch mit freierer Bildung, Ran. v. 1309—1328.

4. Die choriambisch-logaödischen Strophen mit Zulassung vereinzelter daktylischer oder iambischer Reihen schliessen sich an Anakreonteische Formen wie fr. 21 (auf Artemon) an, sind aber in ihrer weiteren Entwickelung als ein der Komödie eigenthümliches Metrum anzusehen, das sich im Ethos und Gebrauch am meisten mit den trochäischen Strophen der Komödie berührt, nur dass der Rhythmus viel bewegter ist und oft auf dem Höhepunkt des komischen Pathos steht, s. S. 566.

Ueber die Principien der Formbildung haben wir unten im Zusammenhang mit den choriambischen Elementen bei Sophokles und Euripides gehandelt, auf welche Stelle wir verweisen. Am instructivsten für den Gebrauch in der höchsten Erregung ist das Lied des Weiberchores in der Lysistrata v. 321—334 = 335—349: Die Weiber sehen Rauch und fürchten gebraten und geröstet werden. In dieser Noth rufen sie mit allen Kräften nach Wasser und flehen die Göttin an mit ihnen Wasser zu tragen.

στρ. *πέτου πέτου, Νικοδίκη,*
πρὶν ἐμπεπρῆσθαι Καλύκην
τε καὶ Κρίτυλλαν περιφυσήτω
ὑπό τε νόμων ἀργαλέων

ὑπό τε γερόντων ὀλέθρων. 325
ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε, μῶν ὑστερόπους βοηθῶ.
νῦν δὴ γὰρ ἐμπλησαμένη τὴν ὑδρίαν κνεφαία
μόγις ἀπὸ κρήνης ὑπ' ὄχλου καὶ θορύβου καὶ πατάγου χυτρείου,
δούλαισιν ὠστιζομένη 330
. . . .
στιγματίαις θ', ἁρπαλέως
ἀραμένη, ταῖσιν ἐμαῖς
δημότισιν καομέναις
φέρουσ' ὕδωρ βοηθῶ.

ἀντ. *ἤκουσα γὰρ τυφογέρον-*
τας ἄνδρας ἔρρειν, στελέχη 335
φέροντας, ὥσπερ βαλανεύσοντας,
ἐς πόλιν, ὡς τριτάλαντον βάρος,
δεινότατ' ἀπειλοῦντας ἐπῶν,
ὡς πυρὶ χρὴ τὰς μυσαρὰς γυναῖκας ἀνθρακεύειν· 340
ἅς, ὦ θεά, μή ποτ' ἐγὼ πιμπραμένας ἴδοιμι,
ἀλλὰ πολέμου καὶ μανιῶν ῥυσαμένας Ἑλλάδα καὶ πολίτας,
ἐφ' οἷσπερ, ὦ χρυσολόφα
πολιοῦχε, σὰς ἔσχον ἕδρας. 345
καί σε καλῶ ξύμμαχον, ὦ
Τριτογένει', ἤν τις ἐκεί-
νας ὑποπίμπρησιν ἀνήρ,
φέρειν ὕδωρ μεθ' ἡμῶν.

⏓ —́ ⏑ — — ⏑⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — ⏑⏑ ⏓
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏓ —́ ⏑ — — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏓ —́ ⏑ — — ⏑⏑ —
⏑⏑ —́ ⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

Die Einheit der Composition leuchtet ein; als Besonderheit ist der in der Strophe ausgefallene Vers 345, der allein doppelte Anakrusis hat: *πολιοῦχε σὰς ἔσχον ἕδρας* und der am Schlusse als Clausel stehende iambische Dimeter hervorzuheben, in dem sich die Erregung verläuft ⏑ — ⏑ — ⏑ ⊔ —.

Weniger charakteristisch, aber doch hierher zu rechnen ist das lebhaft und ironisch ermuthigend, aber nicht stürmisch

gehaltene Kommation der ersten Parabase in den Wolken v. 512—517:

> εὐτυχία γένοιτο τἀν|θρώπῳ, ὅτι προήκων
> ἐς βαθὺ τῆς ἡλικίας
> νεωτέροις τὴν φύσιν αὐ|τοῦ πράγμασιν χρωτίζεται
> καὶ σοφίαν ἐπασκεῖ.

> ⏒ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒ ⏑⏑ — ⏑ — —
> ⏒ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
> ⏑ ⏒ ⏑ — — ⏑⏑ — | — ⏒ ⏑ — — — ⏑ —
> ⏒ ⏑⏑ — ⏑ — —

Schärfer ausgeprägt mit Rücksicht auf den bewegten Inhalt ist v. 949—956 = 1024—1031:

> *ΧΟΡ.* νῦν δείξετον τὼ πισύνω | τοῖς περιδεξίοισι
> λόγοισι καὶ φροντίσι καὶ | γνωμοτύποις μερίμναις,
> ὁπότερος αὐτοῖν λέγων | ἀμείνων φανήσεται.
> νῦν γὰρ ἅπας ἐνθάδε κίν|δυνος ἀνεῖται σοφίας,
> ἧς πέρι τοῖς ἐμοῖς φίλοις | ἔστιν ἀγὼν μέγιστος.

> ⏓ ⏒ ⏑ — — ⏑⏑ — ⏒ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑
> ⏑ ⏒ ⏑ — — ⏑⏑ — ⏒ ⏑⏑ — ⏑ — ⏓
> ⏑ ⏖ ⏑ — — (⏑) ⏑ — | ?
> ⏒ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏒ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
> ⏒ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑

v. 3 ist jedenfalls verdorben, aber auch der antistrophische Vers 1026:

> εὐδαίμονες δ' ἦσαν ἄρ' οἱ | ζῶντες τότ' ἐπὶ τῶν προτέρων,

der in der ersten Reihe ächt ist, stört in der zweiten ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑⏑ — die Symmetrie, da schwerlich ⏓ ⏒ ⏑ ⏖ — ⏑⏑ — gelesen werden darf — — ⏑ ⏖ — ⏑⏑ —.

Ueber die Composition von Vesp. v. 1450—1461 = 1462—1473 ist schon oben gehandelt. — Eccles. v. 969—972 = 973—976 rechnen wir den iambischen Logaöden zu.

5. D a k t y l i s c h e L o g a ö d e n d. h. logaödische Reihen (meist πρὸς δυοῖν und πρὸς τρισὶ) mit daktylischen Reihen verbunden finden sich bei Aristophanes nur zweimal, beidemal in Hymnen an Götter, in der Sprache unzweifelhaft an die ältere chorische Lyrik anklingend, sodass wir hier wie oft bei Aristophanes die freie und gewandte Nachbildung einer älteren Stilgattung erkennen müssen. An Alkman ist nicht zu denken, wie das Parthenionfragment Bergk P. L.[4] III, p. 35 beweist, dagegen liegt die Analogie des I b y c e i s c h - s i m o n i d e i s c h e n S t i l e s nahe.

Feierlich erhabenes Lied des Frauenchores gegen Ende der

Thesmophor. v. 1136—1159 in hyporchematischem Ton, im Wesentlichen symmetrisch gebaut, aber nicht antistrophisch.

ΧΟΡ. *Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ | δεῦρο καλεῖν νόμος εἰς χορόν, | παρθένον, ἄζυγα κούρην,*
ἣ πόλιν ἡμετέραν ἔχει | καὶ κράτος φανερὸν μόνη, | κληδοῦχός τε καλεῖται.
φάνηθ', ὦ τυράννους | στυγοῦσ', ὥσπερ εἰκός.
δῆμός τοί σε καλεῖ γυναι|κῶν· ἔχουσα δέ μοι μόλοις | εἰρήνην φιλέορτον.
ἥκετε δ' εὔφρονες, ἵλαοι,
πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον·
οὗ δὴ ἀνδράσιν οὐ θέμις εἰσορᾶν
ὄργια σεμνὰ θεαῖν, ἵνα λαμπάσι | φαίνετον ἄμβροτον ὄψιν.
μόλετον, ἔλθετον, ἀντόμεθ', ὦ | Θεσμοφόρω πολυποτνία.
εἰ καὶ πρότερόν ποτ' ἐπηκόω ἤλθετον,
νῦν ἀφίκεσθ', ἱκετεύομεν, ἐνθάδ' ἡμῖν.

–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏖ ⏑ — –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ — –́ ⏑⏑ — —
⏑ –́ — ⏑ — — ⏑ –́ — ⏑ — ⏓
–́ — — ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ — — ⏑⏑ — ⏑
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓
–́ ⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑
⏖́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
— –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏓
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —

Der daktylisch-logaödische Charakter tritt in der schärfsten Weise hervor, nirgends finden wir eine so grosse Anzahl von logaödischen Reihen mit zwei und selbst drei Daktylen und soviele reindaktylische Reihen, auch nicht eine rein diplasische Reihe ist eingemischt, der bakcheische Tetrameter v. 1143 und 1144, der dem ersten Theil des Liedes einen effektvollen Abschluss gibt, ist nicht befremdlich, sondern in der Anrufung *φάνηθι* formelhaft (s. unten die Bakchien); im Uebrigen ist die Composition einheitlich. — Nahe verwandt, wenn auch nicht so scharf ausgeprägt, nur aus Logaöden und Daktylen ohne alle Beimischung einer rein iambischen oder trochäischen Reihe bestehend ist der Hymnus auf Zeus und Phoibos, dessen wir schon oben gedacht haben, in den Wolken v. 563—574 = 595—606:

στρ. *ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν*
Ζῆνα τύραννον ἐς χορὸν
πρῶτα μέγαν κικλήσκω·
τόν τε μεγασθενῆ τριαί|νης ταμίαν

γῆς τε καὶ ἁλμυρᾶς θαλάσσης ἄγριον μοχλευτὴν
καὶ μεγαλώνυμον ἡμέτερον πατέρ',
Αἰθέρα σεμνότατον, βιοθρέμμονα πάντων
τόν θ' ἱππονώμαν, ὃς ὑπερ|λάμπροις ἀκτῖσιν κατέχει
γῆς πέδον, μέγας ἐν θεοῖς | ἐν θνητοῖσί τε δαίμων.

ἀντ. ἀμφί μοι αὖτε, Φοῖβ' ἄναξ
Δήλιε, Κυνθίαν ἔχων
ὑψικέρατα πέτραν·
ἥ τ' Ἐφέσου μάκαιρα πάγ|χρυσον ἔχεις
οἶκον, ἐν ᾧ κόραι σε Λυ|δῶν μεγάλως σέβουσιν
ἥ τ' ἐπιχώριος ἡμετέρα θεός,
αἰγίδος ἡνίογος, πολιοῦχος Ἀθάνα·
Παρνασίαν θ' ὃς κατέχων | πέτραν σὺν πεύκαις σελαγεῖ
Βάκχαις Δελφίσιν ἐμπρέπων, | κωμαστὴς Διόνυσος.

6. Iambische Logaöden d. h. logaödische Reihen mit iambischen verbunden kommen neben den stichischen und systematisch gebrauchten Logaöden am häufigsten vor, stehen aber an Häufigkeit hinter den einfachen Formen zurück. Die iambischen Reihen sind Dimeter zu Tetrametern vereinigt, Trimeter, Ithyphallici u. s. w. Der Unterschied der iambischen Logaöden des Aristophanes von denen der Tragiker ist wesentlich derselbe wie der Unterschied der iambischen und trochäischen Strophen des Aristophanes von denen der Tragiker. In den ersteren werden ἄλογοι in den iambischen Reihen an den ungleichen Stellen ohne Weiteres zugelassen, in den letzteren nicht; in den ersteren sind synkopirte Reihen sehr selten, in den zweiten gehören sie zu dem charakteristischen Typus. Es lassen sich hiernach die iambischen Logaöden der beiden Arten des Dramas und die Stellen, wo Aristophanes die Tragiker parodirt, mit Leichtigkeit unterscheiden. Acharn. 1150—1161=1162—1175 zweitheilige Strophe: erster Theil logaödisch mit gehäuften Choriamben, zweiter Theil iambisch, entsprechend der Stimmung, welche aus heftigem Ingrimm in schadenfrohe Ironie übergeht:

Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος τὸν μέλεον | τῶν μελέων ποιητήν,
ὡς μὲν ἁπλῷ λόγῳ κακῶς | ἐξολέσειεν ὁ Ζεύς·
ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Λήναια χορη|γῶν ἀπέλυσ' ἄδειπνον.
ὃν ἔτ' ἐπίδοιμι τευθίδος | δεόμενον, ἡ δ' ὠπτημένη
σίζουσα πάραλος ἐπὶ τραπέζῃ κειμένη
ὀκέλλοι· κᾆτα μέλ|λοντος λαβεῖν αὐτοῦ κύων | ἁρπάσασα φεύγοι.

Die Ueberlieferung v. 1050 τὸν ξυγγραφῆ, welche höchst wahrscheinlich eine in den Text gerathene, erklärende Glosse ist, ist corrupt, wie die Antistrophe zeigt, die Conjectur von Elmsley

τὸν μέλεον τῶν unsicher, aber metrisch correct: v. 1 und 3 ein choriambischer Trimeter und akatalektischer Pherekrateus, v. 2 ein erster Glykoneus und Pherekrateus, v. 4 und 5 ein iambischer Tetrameter und Trimeter mit ἄλογοι, der letzte Vers aus einer in der zweiten Thesis nach Weise der Tragiker synkopirten iambischen Tetrapodie, einem gewöhnlichen iambischen Dimeter mit zwei ἄλογοι und einem Ithyphallicus zusammengesetzt. Thesmoph. v. 352—371stark verdorben, aber nicht unächt; sicher steht, dass vier iambische Reihen beginnen und schliessen, die in der Mitte stehenden sind sämmtlich logaödisch, bez. eine choriambisch. Hierher gehört auch v. 969—980 wie die vorausgehend erwähnte Stelle astrophisch, aber theilweise in symmetrischen Gruppen, aus den Eccles. v. 918—923 und 969—972=973—976. Anderer Art sind Vesp. v. 526—545=631—647, wo der Chor sich logaödischer Systeme, Bdelykleon und Philokleon iambischer Verse mit ἄλογοι bedienen, ähnlich die dialogische Stelle im Frieden v. 856—867=910—921.

7. Iambo-daktylische Logaöden d. h. Logaöden untermischt mit iambischen und daktylischen Reihen gebraucht Aristophanes nur als Nachbildung der Tragödie. Es war dies eine damals moderne Compositionsweise der Tragiker, die, wie es scheint, zuerst im Nomos aufkam und bei Euripides nächst den reinen Logaöden vorwaltend geworden ist. Aristophanes hasst diese Compositionsweise als eine Bastardform des Dramas, wendet sie aber ebenso zu parodischen Zwecken an wie die dem aulodischen Nomos des Phrynis und seiner Nachfolger entlehnten trochäisch-daktylischen Päonen oder die Maasse und die Musik des modernen Dithyrambus. Wir besitzen nur noch ein Lied dieser Art, den Cento in den Ran. v. 1331—1364. Die tragischen Phrasen dieses Liedes sind vorzugsweise dem Euripides, einzelne jedoch auch, wie es scheint, anderen Dichtern entlehnt (cf. schol. ad h. l.) und die Mischung der Metren, unter denen sich augenfällig auch ein dochmischer Trimeter findet v. 1346 ἐγὼ δ' ἁ τάλαινα προσέχουσ' ἔτυχον ἐμαυτῆς ἔργοις, zu parodischen Zwecken übertrieben. Dieser Cento ist jedoch keineswegs eine blosse Zusammenwürfelung abgeleierter tragischer Phrasen, sondern ein Meisterstück aristophaneischer Komik, nirgends sind *versus numero soluti* anzunehmen. Nicht hierher gehört der Cento des Bettelpoeten in den Av. v. 904—953, in welchem Fragmente der chorischen Lyriker enthalten sind.

§ 54.

II. Logaöden der Tragiker.

In der Tragödie tritt ein wesentlicher Gegensatz zwischen den älteren und jüngeren Dichtern hervor, von denen jene durch Phrynichus und Aeschylus, diese durch Sophokles und Euripides vertreten sind. Jene haben in den Chorgesängen eine grosse Mannichfaltigkeit der Stilarten vor diesen voraus, worauf schon die Alten hinweisen: Aristot. Problem. 19, 31 *διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῶν μέτρων;**) Bei dem engen Zusammenhang von Metrik und Orchestik ist die Nachricht des Plutarch Sympos. VIII, 9, 3 bedeutungsvoll: *Φρύνιχος ὁ τῶν τραγῳδιῶν ποιητὴς, περὶ αὑτοῦ φησιν, ὅτι:*

> *Σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ*
> *κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλοή.*

Allgemein spricht sich über den poetischen Werth und Charakter der Chorgesänge des Phrynichus aus Aristophanes Av. v. 749:

> *ἔνθεν ὥσπερ ἡ μέλιττα*
> *Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν ἀεὶ φέ-*
> *ρων γλυκεῖαν ᾠδάν,*

und Vesp. v. 220:

> *μινυρίζοντες μέλη ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα.*

Der Scholiast bemerkt zu der ersten Stelle *ἐπὶ μελοποιίας ἐθαυμάζετο . . . ποιητὴς ἡδὺς ἐν τοῖς μέλεσιν* und zu der zweiten erwähnt er ausdrücklich die *γλυκύτης ποιητοῦ*. Tief, aber mild ergreifende, das Mitleid erweckende Bewegung des Gemüthes, rührend sanfte Klage und ungewöhnliche Süssigkeit, reicher Wechsel in den Rhythmen und hiermit zugleich in den Tänzen — das sind die Eigenschaften, welche die Alten der Tragödie des Phrynichus zuschreiben. Es stimmt hiermit der häufige

---

*) Von hervorragender Wichtigkeit ist auch die nach Westphals scharfsinniger Vermuthung aus einer Schrift des Aristoxenus geschöpfte Stelle bei Plut. de mus. 21: *Πάλιν δ' αὖ εἴ τις καὶ περὶ τῆς ποικιλίας ὀρθῶς τε καὶ ἐμπείρως ἐπισκοποίη τὰ τότε καὶ τὰ νῦν συγκρίνων, εὕροι ἂν ἐν χρήσει οὖσαν καὶ τότε τὴν ποικιλίαν. τῇ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλίᾳ οὔσῃ ποικιλωτέρᾳ ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν καὶ τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλώτερα ἦν· οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς, οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι. δῆλον οὖν, ὅτι οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν, ἀλλὰ διὰ προαίρεσιν ἀπείχοντο τῶν κεκλασμένων μελῶν.*

Gebrauch der Ionici, von denen eine Reihe noch spät seinen Namen führt, und die Erzählung von der Aufführung der *ἅλωσις Μιλήτου*, durch welche das Publikum zu Thränen gerührt wurde. Das gewaltige, hohe Pathos, den düstern Ernst und den schweren Tritt des Aeschylus hatte Phrynichus nicht, denn diese Eigenschaften flossen aus der strengen religiös-ethischen Weltanschauung, die Aeschylus in seinen Dramen zur Geltung brachte und die das kräftig pulsirende Herzblut seiner poetischen Wirksamkeit war: damit konnte Phrynichus — so dürfen wir schliessen — die diesen Anschauungen und Stimmungen entsprechenden Rhythmen noch nicht haben, die originell auszugestalten das alleinige Verdienst des Aeschylus ist. Aeschylus wählt seine Strophengattungen in genauer Uebereinstimmung mit dem Gedankeninhalte und dessen poetischer Klangfärbung, er gebraucht sie wie scharf geschiedene Krystalle seiner verschiedenen poetischen Stimmungen. Es ist verkehrt ihm ein überspanntes, monotones Pathos zuzuschreiben, er beherrscht in bewunderungswürdiger Weise die ganze Scala poetischer Stimmungen, deren Extreme er bisweilen in ergreifenden Contrasten verbindet, von der herzerschütternden Wehmuth und der rührenden Klage des am Grabe des hingemordeten Vaters trauernden Geschwisterpaares oder von dem still resignirten Schmerze um die bei Troja gefallene Jugend von Hellas bis hinauf zu der schroffen Grösse und grausigen Erhabenheit eines dämonischen Charakters wie Klytaimnestra. Das höchste tragische Pathos verbunden mit dem tiefsten Ernst wechselt bald mit unerschütterlich fester und ruhiger Zuversicht in die Unabänderlichkeit der sittlichen Weltordnung und der gerechten Weltregierung des allwaltenden Vaters und Retters Zeus, bald mit schmerzlicher, aber maassvoll ertragener Trauer und, wie bei Phrynichus, dem er diesen Ton abgelauscht hat, mit sanft gedämpfter Klage. In den Chorgesängen des Sophokles und Euripides dagegen ist der Ton durchschnittlich ein mehr gleichmässiger, herabgestimmter, ruhiger, die Zahl der Strophengattungen nimmt ab; das fast gänzliche Fehlen ionischer Strophen und das sehr seltene Vorkommen rein trochäischer und iambischer Strophen des tragischen Tropos, wie sie Aeschylus als Lieblingsmaass angewandt, ist für Sophokles charakteristisch, die der Tragödie ursprünglich fremden Daktylo-Epitriten des hesychastischen Tropos werden verhältnissmässig oft zugelassen, die Logaöden gelangen zu ausgedehnter Anwendung

und dienen fast allen Stimmungen, sodass sie selbst die Dochmien vertreten können.

Der Gebrauch der Logaöden in der voräschyleischen Tragödie ist ausser Zweifel, die Kargheit der Fragmente macht es aber unmöglich, mit voller Sicherheit zu bestimmen, wieweit die eigenthümlichtragische Entwickelung derselben vorgeschritten war. Von Phrynichus haben wir zwei sicher logaödische Fragmente, welche an die Formen der subjektiven Lyrik anklingen:

fr. 6 aus den Pleuroniai:

> ⏒́ — — ⏑⏑ — ⏒́ ⏑⏑ — ⏒́ *κρυερὸν γὰρ οὐκ*
> *ἤλυξεν μόρον, ὠκεῖα δέ νιν φλὸξ κατεδαίσατο*
> *δαλοῦ περθομένου ματρὸς ὑπ' αἰνᾶς κακομηχάνου.*

Phrynichus hat also diese Form der subjektiven Lyriker, welche zuerst bei Alcäus und Sappho auftritt und noch in der alexandrinischen und römischen Zeit nachgebildet wird (*Φαλαίκειον ἑκκαιδεκασύλλαβον*), dreimal unmittelbar hintereinander stichisch gebraucht, wofür sich bei Aeschylus nicht ein einziges Beispiel findet. Gleichfalls dem Kreise der subjektiven Lyriker ist das Metrum des zweiten Fragmentes mit erotischem Inhalt entnommen:

fr. 8 aus dem Troilus:

> *λάμπει δ' ἐπὶ πορφυρέαις παρῇσι φῶς ἔρωτος.*
> — ⏒́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑ ⏒́ ⏑ — ⏑ — ⏑

Die Anklänge an die subjektive Lyrik sind bei Aeschylus selbst in den ältesten Stücken, Persern und Septem, fast ganz verklungen und nur noch hier und da etwa in den in grösserer Anzahl auf einander folgenden Pherekrateen z. B. Sept. v. 295—300 oder in einzelnen choriambisch-logaödischen Versen einigermaassen wahrnehmbar, aber wegen der fremden Umgebung selbst innerhalb derselben Strophe nicht maassgebend. Auf eine Aeusserung wie die des Scholiasten zu Prom. v. 128 *ὁ ῥυθμὸς Ἀνακρεόντειός ἐστι κεκλασμένος πρὸς τὸ θρηνητικόν* ist kein Gewicht zu legen. Die Strophe enthält Reihen, die auch Anakreon gebraucht hat, aber in der ganzen Composition ist sie durchaus nicht anakreonteisch und weicht auch von den logaödischen Strophen der übrigen sechs Stücke bedeutend ab. Rein logaödische Strophen ohne jede Beimischung anderer (daktylischer oder iambischer) Reihen mit Ausnahme von Suppl. v. 656—665 = 666—677 und der kleinen Syzygie Choeph. v. 466—470 = 471—475 oder stichisch in gleichmässig durch die ganze Strophe

sich wiederholenden logaödischen Versen componirte Strophen finden sich bei Aeschylus nirgends, ja er hat nicht einmal glykoneische Systeme gebildet, wohl aber sind die Logaöden meist gruppenweise vereinigt, wenngleich die mit Iamben und Trochäen alternirende Form nicht ganz ausgeschlossen ist. Gleich bei ihrem Auftreten in den ältesten Stücken sind die Logaöden des Aeschylus schon über die der subjektiven Lyriker und des Phrynichus hinaus entwickelt und zeigen freiere Composition, sie sind auch durch die Verbindung mit trochäischen und iambischen Reihen des tragischen Tropos für die Tragödie angemessener d. h. feierlicher und gravitätischer gestaltet. Von dem Einflusse der chorischen Lyriker sowohl des Simonides wie des drei Jahre jüngeren Pindar hat sich Aeschylus in seinen Logaöden frei gehalten; die in dieser Gattung der Lyrik entwickelten Daktylo-Epitriten kommen nur im Prometheus vor. Ob er nun der Schöpfer des von ihm gebrauchten Logaödenstiles ist, lässt sich freilich nicht mit voller Sicherheit feststellen, soviel aber darf man behaupten, dass sich Reste von Strophen dieser Art früher nicht nachweisen lassen und die erhaltenen Fragmente entgegengesetzter Art sind. Es steht also der Bejahung der Frage nichts entgegen. Uebrigens haben die logaödischen Strophen des Aeschylus die Ausbildung der von ihm als Lieblingsmaass gebrauchten trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos zur Voraussetzung, die, wenn auch Ansätze vorhanden waren, auf ihn zurückgeführt werden müssen, da sich schon in den ältesten Stücken Reihen dieser Strophen mit den logaödischen vereinigt vorfinden. Die Annahme, dass Aeschylus, wenn er auch die Elemente vorfand, für die Logaöden ebenso wie für die trochäischen, iambischen und dochmischen Strophen der Tragödie bahnbrechend gewirkt hat, wird auch durch die Beobachtung bestätigt, dass sich ein Steigen in der festen Ausgestaltung und in der Häufigkeit des Gebrauches in seinen Dramen nachweisen lässt. In den Persern treten sie nur an zwei Stellen scharf ausgeprägt hervor v. 568—575=576—583 und am Schlusse in dem Duett des Xerxes und des Chores; in dem *μέλος ψυχαγωγικὸν* sind sie nicht allein mit Iamben, sondern auch mit Ionici und Dochmien, nicht als ein vorwaltendes, sondern fast nur als ein secundäres Element verbunden, sonst finden sie sich nur in einzelnen Reihen; in den Septem sind sie zwar nicht häufiger, aber bei Weitem significanter, in den Supplices stehen sie in

hoher Blüthe und herrschen sogar über die iambischen, trochäischen, ionischen und dochmischen Strophen vor. Dies Stück bildet für uns einen Wendepunkt im Gebrauche der Logaöden durch Aeschylus, der vielleicht durch das Auftreten des jungen Sophokles hierzu veranlasst worden ist, doch blieb er seinem eigenen Logaödenstil auch in der folgenden Zeit getreu. Im Agamemnon und den Choephoren sind die Logaöden sehr maassvoll gebraucht und zwar im Agamemnon oft als ein mild gedämpfter oder (choriambisch) als ein tief ernster, leidenschaftlicher Abschluss der pathetischen Iamben des tragischen Tropos, in den Eumeniden fehlen sie ebenso wie die sonst in jedem äschyleischen Stücke vorkommenden Ionici, was für die poetische Grundstimmung dieses Stückes bezeichnend ist. Die Stellung des Aeschylus gegenüber seinen Vorgängern ist im Allgemeinen diese, dass er nicht nagelneue Metren schuf, die vor ihm in der Tragödie ungebräuchlich gewesen, sondern dass er aus dem vorhandenen Bestande diejenigen wählte, welche den poetischen Stimmungen, in denen er sich bewegte, am meisten entsprachen, diese Metren aber nur als Elemente ansah, die er nach dem Bedürfniss der Tragödie durch Anakrusis, Katalexis, wechselnde Stellung der Daktylen u. s. w., namentlich aber durch das Princip der Synkope, das den Maassen gravitätische Ruhe, feierliches Pathos und Wechsel, mit einem Worte *βόμβος τραγικὸς* verlieh, modificirte und variirte, mit anderen Metren verband und in mannichfachster Weise nach dem Gesetze einheitlicher Composition zu meist grossartigen strophischen Gebilden entwickelte. Nur in diesem Sinne dürfen wir den Aeschylus als den Schöpfer der trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos, die vor allen dem erhabenen Pathos seiner Dramen entsprachen, der Dochmien, der Logaöden, wahrscheinlich auch der Daktylo-Trochäen älteren Stiles ansehen; dagegen hat er bezüglich des iambischen Trimeters nur das Verdienst ihn gegenüber dem schwunglosen trochäischen Tetrameter zum bleibenden Hauptträger des tragischen Dialogs erhoben zu haben, während die erhaltenen Trimeter des Phrynichus in der Strenge des Baues, dem häufigen Gebrauche der Spondeen und in der Wahl der Cäsur hinter denen des Aeschylus nicht zurückstehen. Die anapästischen Systeme, das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, die ionischen und daktylo-epitritischen Strophen fand Aeschylus vor und hat in diese schon von Anderen vollendete Formen nur seinen

poetischen Geistesinhalt gegossen. Es stimmt dies überein mit dem allgemeinen Urtheile des Aristophanes, welches er durch den Mund des Aeschylus selbst aussprechen lässt, während er dem Euripides natürlich in komisch übertreibender Weise Eklekticismus vorwirft, Ran. v. 1298:

ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν ἐς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ
ἤνεγκον αὖθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ
λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθείην δρέπων·
οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει πορνιδίων,
σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων,
θρήνων, χορείων. —

Einen ganz anderen Standpunkt nehmen Sophokles und Euripides ein. Sie fanden die Metrik der chorischen Lyrik und der Tragödie völlig entwickelt vor. Es ist eine unrichtige Behauptung, dass Sophokles die Metrik der Tragödie vollendet habe, so wenig wir sonst seine eminenten Verdienste um den Fortschritt des Dramas unterschätzen; nicht einmal strenger und kunstreicher ausgestaltet oder verfeinert hat er sie. Das, was Sophokles und Euripides hinzuthaten, war einerseits hauptsächlich freiere Mischung und Verbindung der Metren, speciell in den logaödischen Strophen und Apolelymena der vorwaltende Gebrauch der Glykoneen über die Pherekrateen, die festere Fügung und der mannichfaltigere Wechsel der Reihen, die kaleidoskopische Variation der Grundtypen für die augenblickliche Stimmung und hiermit die Ausdehnung der Logaöden über einen weiteren Stimmungskreis als bei Aeschylus, der sie in feste Schranken eingehegt hatte, — andererseits grössere Vereinfachung und weniger kunstreiche Gestaltung des noch in Anwendung verbliebenen metrischen Bestandes und die Bildung mancher neuer, aber wenig origineller Formen, wie der kunstlosen daktylischen Monodieen, der leichten Iambo-Trochäen und Daktylo-Trochäen; das Wesentlichste aber war das Zurücktreten der einst an Stimmungswechsel reichen Chorlieder gegenüber den Monodieen (Arien, Duetts und Terzetts) mit ihrer effectvollen Opernmusik, welcher meist die neuen Formen dienen (s. oben S. 670, Plut. mus. 21 *οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς, οἱ δε τότε φιλόρρυθμοι*). Dies Zurücktreten des Chorgesanges und das Hervortreten des Einzelgesanges ist es vorzüglich, was den charakteristischen Unterschied der jüngeren tragischen Metrik gegenüber der älteren begründete. Das allmälig mehr und mehr um sich greifende Dominiren des

Einzelgesanges war aber freilich nichts Anderes als die nothwendige Consequenz der auch im socialen Leben und im Denken eingetretenen Entfesselung des Individuums, das seiner jungen Freiheit froh damals auf allen Gebieten sich fast schrankenlos geltend zu machen begann. Aus den Chorliedern verschwindet der Reichthum an Strophengattungen, die Logaöden und die erwähnten neuen Bildungen treten immermehr dominirend hervor und lassen den alten Strophengattungen nur eine secundäre Stellung, beide Tragiker greifen aber in das metrische Gebiet der chorischen Lyrik hinüber, welches Aeschylus von seinen Dramen fern gehalten hat. Euripides hat den Synkretismus in den logaödischen und dochmischen Liedern am weitesten getrieben, er ist aber nicht bloss Synkretist, sondern auch Eklektiker, bald gebraucht er die Strophengattungen der älteren Tragödie und der chorischen Lyrik besonders zu effectvollen Contrasten, z. B. Daktylo-Epitriten mit hesychastischem Tropos im Gegensatze zu leicht beweglichen Logaöden, bald lässt er sich schrankenlos in Logaöden gehen ohne Rücksicht auf die poetische Grundstimmung, bald tragen seine monodischen Metren einen ausgesprochen mimetischen Charakter und dienen nur als bequeme Unterlage einer *ποικίλη μουσική*, wie sie im aulodischen Nomos und jüngeren Dithyrambus gebräuchlich war. Es hat dies metrische Verhältniss der drei Tragiker zu einander theils in der allgemeinen Geschichte der metrischen Kunst, theils und hauptsächlich in dem grossen Umschwung, der sich allmälig in der Tragödie vollzog, seinen tiefsten Grund, einem Umschwung, auf den wir hier nicht näher eingehen können: Nach Aeschylus verliert die Tragödie trotz des fast zunehmenden Reichthums an Sentenzen doch an tiefsinnigem, religiös-ethischem Ideengehalt, straffem Bezuge der Handlung auf die ewigen sittlichen Mächte und die ausgleichende göttliche Gerechtigkeit, hiermit zugleich an Erhabenheit der Charaktere und Wechsel der Stimmungen des Chores; sie gewinnt durch detaillirte Zeichnung an individuellem Charakter (bei Euripides sogar trivial-menschliche Charaktere mit allen Schattenseiten), an realistischer Lebenswahrheit und an grösserer dialektischer Kunst in der Schürzung und Lösung des Knotens, der freilich bisweilen durch einen *θεὸς ἐκ μηχανῆς* gelöst werden muss, in den *ἁπλαῖ* des Euripides, welche wie eine Bildergallerie pathologischer Seelenzustände erscheinen, auch an malerischer, mit breitem Pinsel hervorgerufener Wirkung. Hier-

durch war der allmälige Niedergang des Chores und das Ueberwiegen eines modernen Monodieenstiles bedingt. Jeder der drei Tragiker hat seine eigenthümlichen Vorzüge und keiner, auch nicht Sophokles, repräsentirt die absolute Vollendung, aber in der Durchdringung seines Dialogs und seiner Chorlieder mit seiner erhabenen Weltanschauung, in der plastischen Ausgestaltung seiner Charaktere durch wenige, aber kräftige Meisselschläge, in dem sittlich veredelnden Einflusse auf das Publikum und in der metrischen Kunst gebührt der tragische Thron nach wie vor dem Aeschylus. Darin hat Aristophanes vollkommen Recht. Entsprechend dieser Gesammtstellung der drei Tragiker bilden die

logaödischen Strophen des Aeschylus

einen augenfälligen Gegensatz zu Sophokles und Euripides, eine durch ihr Ethos und durch den poetischen Inhalt von allen übrigen Stilarten scharf geschiedene Strophengattung. Wie bei Pindar sind sie *ῥυθμοὶ κινητοί*, aber sie haben nicht den kühnen Schwung und die selbstvertrauende Erhebung des Gemüthes, sondern die bange Erregtheit der Besorgniss und des Schmerzes, die meist durch eine weiche Anmuth verklärt ist, ohne indess wie in den ionischen Strophen in den Ton schwermüthiger und widerstandsloser Ergebung herabzusinken oder sich wie in den iambischen Klaggesängen dem vollen Pathos des Schmerzes hinzugeben. Von dieser Art sind die Logaöden des Threnos im Agamemnon v. 1459 und in den Choephoren v. 315, wo die Edlen von Argos an der Leiche ihres treuen Fürsten und Orestes und Elektra am Grabe des Vaters trauern, ebenso in dem Klaggesang der Perser um die gesunkene Grösse des Reiches v. 633; dieselbe weiche Bewegung spricht sich in dem Strophenpaare des Agamemnon v. 717 aus, in dem Helena mit dem Löwenjungen verglichen wird. Wahrscheinlich wurden diese Strophen in der sanften lydischen oder mixolydischen Tonart gesungen, vgl. Aristot. probl. 19, 47. An anderen Stellen tritt in den Logaöden, besonders bei choriambischer Bildung, eine heftige Erregtheit und Leidenschaft hervor: in der Todtenbeschwörung des Darius Pers. v. 633, in dem Angstrufe und dem Flehen der verfolgten Danaiden und der von den Schrecknissen des Krieges bedrohten Thebanerinnen Suppl. v. 40, Sept. 231, im Agamemnon v. 197 in dem furchtbaren Antagonismus zwischen zärtlicher Vaterliebe gegen

ein holdes Kind und stolzer Feldherrnehre. Mit dem leidenschaftlichen, dumpf gepressten Tone dieser Chorlieder stimmt die für die Parodos der Supplices v. 69 von Aeschylus selber bezeugte ionische oder hypodorische Harmonie, die bei ihrem eigenthümlichen Ethos (οὔτ' ἀνθηρὸν οὐδὲ ἱλαρὸν und zugleich ἐκλελυμένον) sonst nur in den tragischen Monodieen zugelassen wurde. Plut. mus. 17; Athen. 14, 658; Aristot. probl. 19, 30, 49.

Der bald weichere, bald leidenschaftlichere Ton bedingt eine zwiefache Form des logaödischen Metrums. In beiden Formen sind die Logaöden vielfach mit trochäischen und iambischen Reihen gemischt, die jedoch nicht den raschen Gang der logaödischen Strophen Pindars haben, sondern wie in den trochäischen und iambischen Strophen des Aeschylus pathetischen Charakter tragen, d. h. sehr häufig mit Synkope gebildet sind, nur selten mit Auflösung oder irrationaler Thesis. Die logaödischen Reihen selber sind Tetrapodieen und Tripodieen mit vorwiegend thetischem Ausgange, der katalektische Glykoneus ist im Ganzen nicht häufig, und namentlich werden glykoneische Systeme im strengen Unterschiede von den späteren Tragikern und den Komikern nicht zugelassen, während dagegen choriambische Systeme vorkommen. Neben diesen allgemeinen metrischen Gesetzen treten die beiden oben bezeichneten logaödischen Strophengattungen des Aeschylus durch sehr significante Unterschiede von den logaödischen Strophen aller übrigen Dichter hervor:

1. Die Strophen der ersten Art sind durch das Vorwalten der logaödischen Tripodieen (des ersten und zweiten Pherekrateus) charakterisirt, die nur selten katalektisch oder anakrusisch gebraucht sind und, was besonders bezeichnend ist, meist dreimal unmittelbar hinter einander vorkommen. Ihre Zahl steigt in einzelnen Strophen z. B. Sept. v. 295—300 auf das Doppelte, namentlich, wenn sie von anderen Reihen unterbrochen sind. Es ist anzunehmen, dass der akatalektische Pherekrateus rhythmisch die Geltung einer Tetrapodie hat — ᴗ — ᴗᴗ ∟ —, wodurch er sich dem Charakter der synkopirten Trochäen annähert. Zu den Pherekrateen treten die Glykoneen, aber doch nur als secundäre Reihen, namentlich in Verbindung mit dem Pherekrateus (Priapeus), dreimal hinter einander Agam. v. 685—687, ausnahmsweise der Prosodiacus, längere logaödische Reihen finden sich in dieser ersten Art nirgends, Reihen πρὸς δυοῖν und πρὸς τρισὶν sehr selten. Den Pherekrateen rhythmisch gleich stehen

die daktylischen Tripodieen, wie jene bisweilen mehrmals hintereinander gebraucht, vier Pers. v. 584—590, fünf Agam. v. 717—722, sehr selten sind daktylische Tetrapodieen, welche rhythmisch den Glykoneen gleichstehen. Die iambischen und bei Weitem weniger häufigen trochäischen Reihen haben durchweg synkopirte Form, der nicht synkopirte Trimeter und Tetrameter, weil zu leicht, findet sich nur ausnahmsweise Suppl. 580=588, Agam. 1486=1510, während er in den mit Iamben verbundenen Logaöden des Sophokles und Euripides sehr häufig ist. In manchen Strophen walten die iambischen Reihen vor und die Logaöden bilden nur den Schluss oder die Strophenbildung ist zweitheilig. Entsprechend dem oben beschriebenen Ethos der Logaöden des Aeschylus, nach welchem sie den Ionici sehr nahe stehen, sind *ἀνακλώμενοι* Choeph. v. 327—330, Bakchien Choeph. v. 349 *τέκνων τ' ἐν κελεύθοις ἐπιστρεπτὸν αἰῶ*, 390 *ποτᾶται, πάροιθεν δὲ πρῴρας*, Dochmien in dem *μέλος ψυχαγωγικὸν* der Perser und anderwärts, doch nur sehr sparsam zugelassen, da hierdurch ein Taktwechsel entsteht. Die meisten der bisher angenommenen Dochmien sind pherekrateisch zu messen, im Zweifel gibt die Entscheidung der Gedankeninhalt und die einheitliche Composition der Strophe.

Pers. v. 568—575=576—583.

τοὶ δ' ἄρα πρωτομόροιο, φεῦ,
ληφθέντες πρὸς ἀνάγκας, ἐή,
ἀκτὰς ἀμφὶ Κυχρείας, ὀᾶ,
ἔρρανται· στένε καὶ δακνάζου, βαρὺ δ' ἀμβόασον
οὐράνι' ἄχη, ὀᾶ ⟨ὀᾶ⟩,
τεῖνε δὲ δυσβάϋκτον
βοᾶτιν τάλαιναν αὐδάν.

γναπτόμενοι δ' ἀλὶ δεινά, φεῦ,
σκύλλονται πρὸς ἀναύδων, ἐή,
παίδων τᾶς ἀμιάντου, ὀᾶ.
πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος στερηθείς· τοκέες δ' ἄπαιδες
δαιμόνι' ἄχη, ὀᾶ ⟨ὀᾶ⟩,
δυρόμενοι γέροντες
τὸ πᾶν δὴ κλύουσιν ἄλγος.

Drei Tripodieen, deren erste daktylisch, die beiden folgenden pherekrateisch sind, alle drei akatalektisch, und ein Priapeus sind durch drei monopodische Interjectionen von einander getrennt, den Schluss bilden zwei iambische Reihen mit einem

dazwischen stehenden akatalektischen Pherekrateus. — v. 584—590=591—597:

τοὶ δ' ἀνὰ γᾶν Ἀσίαν δὴν
οὐκέτι περσονομοῦνται,
οὐκέτι δασμοφοροῦσιν
δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις,
οὐδ' ἐς γᾶν προπίτνοντες
ἄρξονται· βασιλεία
γὰρ διόλωλεν ἰσχύς.

Strophe der einfachsten Composition: sieben akatalektische Tripodieen und zwar vier daktylische und drei pherekrateische mit wechselndem Daktylus. Man fühlt heraus, dass diese Strophe dem Aeschylus nichts sein konnte als eine leichte Modification einer daktylischen. — Eine freiere Bildung, offenbar herbeigeführt durch die Duettform, enthält das *ἀμοιβαῖον* zwischen Xerxes und Chor v. 1014—1025=1026—1037:

ΞΕ. *πῶς δ' οὔ; στρατὸν μὲν τοσοῦτον φθίσας πέπληγμαι.*
ΧΟ. *τί δ' οὐκ; ὄλωλεν μεγάλως τὰ Περσᾶν·*
ΞΕ. *ὁρᾷς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ὅλας στολᾶς;*
ΧΟ. *ὁρῶ ὁρῶ.*
5 ΞΕ. *τάνδε τ' ὀϊστοδέγμονα;*
ΧΟ. *τί τόδε λέγεις σεσωσμένον;*
ΞΕ. *θησαυρὸν βελέεσσιν.*
ΧΟ. *βαιά γ' ὡς ἀπὸ πολλῶν.*
ΞΕ. *ἐσπανίσμεθ' ἀρωγῶν.*
10 ΧΟ. *Ἰάνων λαὸς οὐ φυγαίχμας.*

⏓ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – –
⏑ ⏑́ ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏓
⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –
5 –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒
⏑ ⏒́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ – – ⏑⏑ – ⏓
–́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏓
–́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏓
10 ⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –

Die vier ersten Verse lauten mit einer iambischen Dipodie an, auf welche in der zweiten Reihe des zweiten Verses ein akatalektischer Pherekrateus, des dritten Verses ein katalektischer Glykoneus folgt, v. 5—9 gleichfalls ein katalektischer Glykoneus und drei akatalektische Pherekrateen, welchen eine iambische Tetrapodie vorausgeht (die einzige nicht synkopirte Reihe) und ein dreifach synkopirter iambischer Trimeter folgt. — Sept. v. 287

—302=303—320: die Strophe ist zweitheilig, der erste Theil v. 287—294 iambisch, der zweite Theil logaödisch:

τοὶ μὲν γὰρ ποτὶ πύργους
πανδαμὶ πανομιλὶ
στείχουσιν· τί γένωμαι;
τοὶ δ' ἐπ' ἀμφιβόλοισιν
5 ἰάπτουσι πολίται
χερμάδ' ὀκριόεσσαν.
παντὶ τρόπῳ, | Διογενεῖς θεοί, πόλιν | καὶ στρατὸν
Καδμογενῆ ῥύεσθε.

Sechs akatalektische Pherekrateen in stichischer Folge wie bei Anakreon, welcher den Hiatus zwischen den einzelnen Reihen duldete, am Schlusse folgt eine freiere Bildung:

– ◡ ◡ — – ◡ ◡ — ◡ — ◡ — – ◡ ◡
– ◡ ◡ — ◡ — ◡

Suppl. v. 556—564=565—573 in einer theilweise stark verdorbenen Strophe stehen nach dem ersten iambischen Verse zwei akatalektische Pherekrateen und nach mehreren anderen iambischen Versen am Schlusse zwei katalektische Glykoneen mit einem akatalektischen ersten Pherekrateus, ein Ansatz zu einem glykoneischen System bei Aeschylus:

μαινομένα πόνοις ἀτί|μοις ὀδύναις τε κεντροδα|λήτισι θυιὰς Ἥρας.

v. 574—581 (lückenhaft) = 582—589:

ἀντ. δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον·
ἔνθεν πᾶσα βοᾷ χθών,
"φυσιζόου γένος τόδε Ζηνός ἐστιν ἀληθῶς·
τίς γὰρ ἂν κατέπαυσεν Ἥ|ρας νόσους ἐπιβούλους;
5 Διὸς τάδ' ἔργα· καὶ τόδ' ἂν γένος λέγων
ἐξ Ἐπάφου κυρήσαις."

◡ – — — ◡ — ◡ — ◡
– — — ◡ ◡ — —
◡ – ◡ — ◡ — ◡ — – ◡ — ◡ ◡ — —
– ◡ — ◡ ◡ — ◡ — – ◡ — ◡ ◡ — —
5 ◡ – ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
– ◡ ◡ — ◡ — —

Vier akatalektische Pherekrateen, deren jedem eine iambische Reihe, einmal ein Glykoneus vorausgeht. Zu bemerken ist der sehr selten ohne Synkope gebrauchte iambische Trimeter v. 7, während der erste dreimal synkopirt ist. — Das zweite Stasimon dieser Tragödie v. 630 enthält in unmittelbarer Folge drei logaödische Syzygieen, die einen übereinstimmenden Bau zeigen. Jede Syzygie beginnt mit mindestens drei Pherekrateen, dann

verbinden sie sich mit anderen Reihen, am Schlusse einer jeden Syzygie stehen gleichmässig zwei Pherekrateen und ein Priapeus. Die anlautenden Pherekrateen sind unrichtig für Dochmien gehalten worden, obwohl die letzteren nicht überall abzuweisen sind.

Erste Syzygie v. 630—642=643—655:

νῦν ὅτε καὶ θεοὶ Διογενεῖς κλύοιτ' εὐκ|ταῖα γένει χεούσας·
μήποτε πυρίφατον | τάνδε Πελασγίαν
τὸν ἄχορον βοὰν | κτίσαι μάχλον Ἄρη,
τὸν ἀρότοις θερί|ζοντα βροτοὺς ἐν ἄλλοις,
5 οὕνεκ' ᾤκτισαν ἡμᾶς,
ψῆφον δ' εὔφρον' ἔθεντο,
αἰδοῦνται δ' ἱκέτας Διός, ποίμναν τάνδ' ἀμέγαρτον·

‿́ ◡◡ — ◡ — ‿́ ◡◡ — ◡ — — ‿́ ◡◡ — ◡ — —
‿́ ◡◡ ◡◡ ◡ — ‿́ ◡◡ — ◡ —
◡ ‿́ — ◡ — ◡ — ◡◡ ◡ —
‿́ ◡ — ◡ — ‿́ ◡◡ — ◡ — —
5 ‿́ ◡ — ◡◡ — —
‿́ — — ◡◡ — ◡
‿́ — — ◡◡ — ◡ — ‿́ — — ◡◡ — ◡

Vers 3 müssen wir einen dochmischen Dimeter gelten lassen, die vorausgehenden fünf Reihen sind Pherekrateen, v. 4 besteht aus einer katalektisch-trochäischen Tripodie (nicht Dochmius) und einem Pherekrateus, der Schluss ist genau derselbe wie in den beiden folgenden Syzygieen.

Zweite Syzygie v. 656—665=666—677:

τοιγὰρ ὑποσκίων ἐκ στομάτων ποτάσθω φιλότιμος εὐχά·
μήποτε λοιμὸς ἀνδρῶν
τάνδε πόλιν κενῶσαι·
μηδ' ἐπιχωρίοις ⟨στάσις⟩
5 πτώμασιν αἱματίσαι πέδον γᾶς.
ἥβας δ' ἄνθος ἄδρεπτον
ἔστω, μηδ' Ἀφροδίτας
εὐνάτωρ βροτολοιγὸς Ἄ|ρης κέρσειεν ἄωτον.

Nach fünf Pherekrateen, von denen keiner dochmisch zu messen ist, folgen gegen den Schluss des ersten Satzes zwei logaödische Tetrapodieen, die eine ein katalektischer erster Glykoneus, die zweite eine akatalektische πρὸς δυοῖν (eine sehr seltene Form in dieser Strophenart, wie oben bemerkt). Die Strophe gehört zu den sehr wenigen rein logaödischen des Aeschylus.

Dritte Syzygie v. 678—687=688—697:

ἀντ. μηδέ τις ἀνδροκμὴς λοιγὸς ἐπελθέτω τάνδε πόλιν δαΐζων,
ἄχορον ἀκίθαριν δακρυογόνον Ἄρη
βοάν τ' ἔνδημον ἐξοπλίζων·

νούσων δ' ἑσμὸς ἀπ' ἀστῶν
5 *ἵζοι κρατὸς ἀτερπής·*
εὐμενὴς δ' ὁ Λύκειος ἔσ|τω πάσᾳ νεολαίᾳ.

Der zweite Vers lässt sich als dochmischer Dimeter, aber auch als zwei aufgelöste trochäische Tripodieen fassen, der dritte ist jedenfalls ein dreifach synkopirter iambischer Trimeter. Als vierte Syzygie folgt eine iambische des tragischen Tropos. Dies Stasimon ist ein Hauptstück des äschyleischen Logaödenstiles, in welchem er auf der Höhe steht. — Agam. v. 681—698 = 699—716 vgl. § 26, S. 211: trochäisch-logaödisch mit Ionici (*ἀνακλώμενοι*), ähnlich Choeph. v. 324. — v. 717—726 = 727—736:

ἔθρεψεν δὲ λέοντος
ἶνιν δόμοις ἀγάλακτον
οὕτως ἀνὴρ φιλόμαστον,
ἐν βιότου προτελείοις
5 *ἅμερον, εὐφιλόπαιδα*
καὶ γεραροῖς ἐπίχαρτον·
πολέα δ' ἔσχ' ἐν ἀγκάλαις νεοτρόφου τέκνου δίκαν
φαιδρωπῶς ποτὶ χεῖρα σαίνοντα γαστρὸς ἀνάγκαις.

Wie gewöhnlich im Anfange drei akatalektische Pherekrateen, auf welche drei rhythmisch gleiche daktylische Tripodieen folgen; den letzten Theil bilden zwei Tetrameter d. h. zwei katalektisch-trochäische Tetrapodieen und ein Priapeus, dessen akatalektischer Pherekrateus einem Glykoneus gleich steht. Es widerstreitet den Stilgesetzen des Aeschylus aus den beiden ersten Pherekrateen Glykoneen zu machen, dagegen ist die Anakrusis zwar nicht häufig in den Pherekrateen, aber doch zulässig. — v. 1448—1454 = 1468—1474:

φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει, | μὴ περιώδυνος, | μηδὲ δεμνιοτήρης
μόλοι τὸν αἰεὶ φέρουσ' ἐν ἡμῖν
Μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον δαμέντος
φύλακος εὐμενεστάτου,
5 *πολέα τλάντος γυναι|κὸς διαί; πρὸς γυναι|κὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.*

—́ ∪∪ — ∪ — —́ ∪∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪∪ — —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — —
—́ ∪∪ — ∪∪ — ∪ — ∪̄
∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ —
5 ∪́∪ ∪ — — ∪ — | —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —.

Die drei Anfangspherekrateen, von denen zwei katalektisch sind, dürfen nicht dochmisch gemessen werden, wie geschieht; zu bemerken ist die seltene logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν*, alle übrigen Reihen bestehen aus synkopirten Iamben. — v. 1481—

1488=1505—1512 nach der metrisch sicheren Ergänzung von Schütz und Weil:

στρ. ἦ μέγαν, ⟨ἦ μέγαν⟩ οἴκοις
δαίμονα καὶ βαρύμηνιν αἰνεῖς,
φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον ἀ|τηρᾶς τύχας ἀκορέστου·
ἰὴ ἰή, διαὶ Διὸς παναιτίου πανεργέτα.
5 τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;
τί τῶνδ᾽ οὐ θεόκραντόν ἐστιν;

ἀντ. ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ ⟨σὺ⟩
τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;
πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλ|λήπτωρ γένοιτ᾽ ἂν ἀλάστωρ.
βιάζεται δ᾽ ὁμοσπόροις ἐπιρροαῖσιν αἱμάτων
5 μέλας Ἄρης, ὅποι δὲ καὶ προβαίνων
πάχνᾳ κουροβόρῳ παρέξει.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – –
– –́ ⏑⏑ – ⏑ – | – –́ ⏑ – ⏑⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
⏓́ – – ⏑⏑ – ⏑ – –

Die Syzygie hat einige Aehnlichkeit mit Suppl. v. 556—564 insofern, als zwei (anakrusische) Pherekrateen und ein iambischer Tetrameter zusammenstehen und eine zweite längere iambische Reihe (dort eine Pentapodie, hier eine Hexapodie) vorkommt. Die Bildung ist in beiden Syzygieen freier als gewöhnlich, namentlich wirken die nicht synkopirten Iamben, die in unserer Syzygie ununterbrochen in grosser Zahl aufeinander folgen, fast befremdlich. In beiden ist eine Annäherung an den sophokleischen Stil zu bemerken. — Die Choephoren enthalten entsprechend der schwermüthigen und dumpfbrütenden Stimmung, welche im ersten Drittel des Stückes herrscht, zahlreiche Logaöden in dem herrlichen Kommos zwischen Orestes, Chor und Elektra an dem Grabe des Vaters und Königs. Zu beachten ist, dass mit der muthvollen und energischen Hebung der Stimmung iambische Strophen eintreten, am Schlusse v. 466 sinkt die Stimmung wieder etwas und wird im Gedanken an die blutigen Schläge (Muttermord) zaghaft und wehmüthig, weshalb wieder Logaöden eintreten. v. 315—322=332—340:

ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι φάμενος ἢ τί ῥέξας
τύχοιμ᾽ ἄγκαθεν οὐρίσας, ἔνθα σ᾽ ἔχουσιν εὐναί;
σκότῳ φάος ἀντίμοιρον· χάριτες δ᾽ ὁμοίως
κέκληνται γόος εὐκλεὴς προσθοδόμοις Ἀτρείδαις.

   –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏖́ ⏑ – ⏑ – –
   ⏑́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
   ⏑́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Der zweite und vierte Vers ist ein Priapeus, der erste hat dieselbe rhythmische Geltung, indem der Glykoneus durch eine logaödische Reihe *πρὸς δυοῖν*, der akatalektische Pherekrateus durch einen Ithyphallicus vertreten wird, der dritte Vers besteht aus einem anakrusisch-katalektischen und einem akatalektischen Pherekrateus. — v. 324—331 = 355—362. Die Strophe ist besonders significant durch die vier *ἀνακλώμενοι*, die paarweise zu einem Verse zu verbinden sind, der erste Vers ist in eine iambische Tetrapodie und eine iambische Tripodie zu zerlegen, die logaödischen Reihen, welche hier nur ein secundäres Element bilden, sind zwei Pherekrateen und ein Glykoneus. Die Strophe ist ungewöhnlich stark gemischt, etwa wie in dem *μέλος ψυχαγωγικὸν* der Perser. Ebenfalls *ἀνακλώμενοι* in der logaödischen Syzygie Agam. v. 681 ff. — Choeph. v. 345—353 = 363—371:

εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίῳ
πρός τινος Λυκίων, πάτερ,
δορίδματος κατηναρίσθης,
λιπὼν ἂν εὔκλειαν ἐν δόμοισιν
5 *τέκνων τ' ἐν κελεύθοις ἐπιστρεπτὸν αἰῶ*
κτίσας πολύχωστον ἂν εἶχες
τάφον διαποντίου γᾶς
δώμασιν εὐφόρητον.

Die Strophe beginnt mit einem Pherekrateus (nicht Dochmius) und Glykoneus, es folgen zwei synkopirte iambische Hexapodieen und ein bakcheischer Trimeter, den Schluss bilden drei logaödische Tripodieen (zwei mit Anakrusis), die erste mit zwei Daktylen, die beiden anderen Pherekrateen. — v. 380—385 = 394—399 geben wir die Antistrophe, weil wir die Strophen nicht für kritisch sicher halten:

καὶ πότ' ἂν ἀμφιθαλὴς
Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι,
φεῦ φεῦ, κάρανα, δαΐξας;
πιστὰ γένοιτο χώρᾳ.
5 *δίκαν δ' ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ·*
κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων τε τιμαί.

Zwei daktylische Tripodieen und zwei Pherekrateen, deren erster anakrusisch ist, zum Schlusse zwei akatalektisch-logaödische

Tetrapodieen (Glykoneus und Reihe *πρὸς δυοῖν*). — v. 385—392 =410—417 (*πυκά — εντ'* = *κέαρ*): auf eine synkopirte iambische Hexapodie folgen vier akatalektische Pherekrateen und ein bakcheischer Trimeter, die beiden letzten Verse sind stark verdorben. — v. 466—470=471—475 kleine rein logaödische Syzygie aus drei Pherekrateen und zwei Glykoneen. — Sonst finden sich in den Choephoren nur noch einmal logaödische Reihen in dem *ἐφύμνιον* der Syzygie des zweiten Stasimon v. 806—811 = zwischen 819 und 820:

> *τὸ δὲ καλῶς κτάμενον, ὦ μέγα ναίων*
> *στόμιον, εὖ δὸς ἀνάγειν* (Weil) *δόμον ἀνδρὸς*
> *καί νιν ἐλευθερίως*
> *λαμπρῶς ἰδεῖν φιλίοις*
> 5 *ὄμμασιν δνοφερᾶς καλύπτρας.*

> ◡́◡ ◡ — ◡́◡ ◡ — ◡◡ — —
> ◡́◡ ◡ — ◡́◡ ◡ — ◡◡ — ◡
> —́ ◡◡ — ◡◡ —
> ◡ —́ ◡ — ◡◡ —
> 5 —́ ◡ — ◡◡ — ◡ — —

Die beiden Adverbia *ἐλευθερίως λαμπρῶς* sind schwer erträglich, an dem Genitiv *καλύπτρας* ohne *ἐκ* nehmen wir jedoch keinen Anstoss. Der zuversichtliche Ton dieses Gebetes in wehmüthiger Grundstimmung bedingt schwungreichen Rhythmus, die beiden Pherekrateen haben eine aufgelöste Arsis und sind mit ebenfalls aufgelösten katalektisch-trochäischen Dipodieen verbunden, eine Form, die den übrigen Strophen fremd ist, die Schlussverse sind nach der gewöhnlichen Norm gebildet.

2. Die logaödischen Strophen der zweiten Art sind in ihrer Eigenthümlichkeit nicht sowohl durch die Beschaffenheit der logaödischen Reihen, als vielmehr durch die hinzugemischten daktylischen Reihen und Verse bestimmt. Die letzteren, hinter denen die Logaöden, Iamben und Trochäen oft zurückstehen, zeigen eine sehr mannichfache Form; wir finden sie bald in continuirlicher Folge der daktylischen Füsse wie in der an das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* erinnernden Heptapodie Hiket. 46 *Ζηνὸς ἔφαψιν· ἐπωνυμίᾳ δ' ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰών*, dem Hexameter v. 69, bald auch mit häufiger Synkope der Thesen, wodurch die daktylische Hexapodie und Tetrapodie zum choriambischen Trimeter und Dimeter wird; so erscheinen zwei Choriamben mit Anakrusis vor einem ersten Pherekrateus Sept. 324 *ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν περθομέναν ἀτίμως*, drei Chor-

iamben Hiket. 57, vier Choriamben Pers. 633, mit vorausgehendem katalektischen Pherekrateus Hiket. 60 *δοξάσει τιν' ἀκούειν ὄπα τᾶς Τηρείας μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου*, fünf Choriamben mit folgendem ersten Pherekrateus Hiket. 544 *φῦλα, διχῆ δ' ἀντίπορον γαῖαν ἐν αἴσᾳ διατέμνουσα πόρον κυματίαν ὁρίζει.* Contraction an erster Stelle der daktylischen Reihe ist Hiket. 543. 552 *πολλὰ βροτῶν διαμειβομένα* und *Παμφύλων τε διορνυμένα* zugelassen, ebenso Hiket. 74. 83 *δειμαίνουσα φίλους* und *ἔστι δὲ κὰκ πολέμου*, wo eine Aenderung in *δεῖμα μένουσι* unnöthig ist.

Hiket. Parod. α' 41—48=49—56.

νῦν δ' ἐπικεκλομένα
Δῖον πόρτιν ὑπερ|πόντιον τιμάορ', ἶνίν τ' ἀνθονομού|σας προγόνου
βοὸς ἐξ ἐπιπνοίας
Ζηνὸς ἔφαψιν· ἐπωνυμίᾳ δ' ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰὼν
εὐλόγως, Ἔπαφόν τ' ἐγέννασεν.

⏒́ ◡◡ — ◡◡ —
⏒́ — — ◡◡ — | ⏒́ ◡ — — — ◡ — — — ◡◡ — ⏒́ ◡◡ — ◡◡
— ◡◡ — —
⏒́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ ⏒́ ◡◡ — ◡◡ — —
⏒́ ◡ — ◡◡ — ◡ — — ⏑

β' 57—62=63—68.

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων
ἐγγάϊος οἶκτον ἀΐων,
δοξάσει τιν' ἀκούειν ὄπα τᾶς Τηρείας μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου
κιρκηλάτου τ' ἀηδόνος.

⏒́ ◡◡ — — ◡◡ — — ◡◡ —
— ⏒́ ◡◡ — ◡ — ◡ —
⏒́ ◡ — ◡◡ — — ◡◡ — ⏒́ ◡◡ — — ◡◡ — — ◡◡ —
— — ◡ — ◡ — ◡ ⏑

Endlich ist noch zu bemerken, dass Aeschylus es liebt iambische und trochäische Strophen logaödisch-choriambisch zu schliessen.

Dieser zweiten Art gehören die folgenden Strophen an: Pers. v. 633—638=639—646 choriambisch-logaödisch mit zwei iambischen Reihen:

ἦ ῥ' ἀΐει μου μακαρίτας ἰσοδαίμων βασιλεὺς
βάρβαρα σαφηνῆ
ἱέντος τὰ παναίολ' αἰανῆ δύσθροα βάγματα;
παντάλαν' ἄχη διαβοάσω;
5 *νέρθεν ἆρα κλύει μου;*

v. 646—651 = 652—656:

ἀντ. *οὔτι γὰρ ἄνδρας πότ' ἀπώλλυ πολεμοφθόροισιν ἄταις,*
θεομήστωρ δ' ἐκικλήσκετο Πέρσαις, θεομήστωρ δ'
ἔσκεν, ἐπεὶ στρατὸν εὖ ποδούχει. — ἐή.

—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ └┘ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —
— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —

choriambisch-logaödisch mit einem ionischen Tetrameter. Ueber die folgende Syzygie v. 657—664 = 665—671, die als logaödisch-iambisch mit einem dochmischen Dimeter zu bezeichnen ist, s. unten die Dochmien; — die schliessende Epode v. 672—680, die theilweise stark verderbt ist, scheint daktylisch-logaödisch zu sein. — Während wir in den Persern nur in den Anfängen stehen, finden wir in den Septem die Gattung in reichster Blüthe vertreten: v. 321—332 = 333—344 eine wechselvoll und klar entwickelte Syzygie:

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' ὠγυγίαν
Ἀΐδα προϊάψαι, δορὸς ἄγραν
δουλίαν, ψαφαρᾷ σποδῷ,
ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ πεδόθεν
5 *περθομέναν ἀτίμως,*
τὰς δὲ κεχειρωμένας ἄγεσθαι,
αἰαῖ, νέας τε καὶ παλαιὰς
ἱππηδὸν πλοκάμων, περιρ-
ρηγνυμένων φαρέων· βοᾷ δ'
10 *ἐκκενουμένα πόλις,*
λαΐδος ὀλλυμένας μιξοθρόου·
βαρείας τοι τύχας προταρβῶ.

—́ — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
5 ⏑́⏑ — ⏑ — —
⏑́⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
⏓ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
—́ — — ⏑⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
10 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —

Zweitheilig, aber sehr scharf ausgeprägt mit logaödisch-choriambischem Schlusse wie öfters im Agamemnon ist die Syzygie Sept. v. 911—921 = 922—933. S. oben § 31, S. 281. Der Grund des Ueberganges aus den tragischen Iamben zu

den fast energisch-gewaltsamen Choriamben liegt im Inhalte klar vor. —

Die Hiketides sind an dieser Art logaödischer Strophen besonders reich. Ueber v. 41—48=49—56 und 57—62=63—68 s. S. 687. — v. 68—76=77—84:

τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισιν Str. 3.
δάπτω τὰν ἁπαλὰν | Νειλοθερῆ παρειὰν
ἀπειρόδακρύν τε καρδίαν.
γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι
5 δειμαίνουσα φίλους, τᾶσδε φυγᾶς
Ἀερίας ἀπὸ γᾶς
εἴ τίς ἐστι κηδεμών.

daktylisch-logaödisch mit einer choriambischen Reihe v. 5. Die iambische Reihe beginnt, die trochäische beschliesst den zweiten Satz. — v. 524—530=531—537:

Ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων
μακάρτατε καὶ τελέων
τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ,
πιθοῦ τε καί μ' ἀνόρθου·
5 ἄλευσον ἀνδρῶν ὕβριν εὖ στυγήσας·
λίμνᾳ δ' ἔμβαλε πορφυροειδεῖ
τὰν μελανόζυγ' ἄταν.

Die Syzygie ist daktylisch-logaödisch ohne Choriamben, die einzige iambische Reihe v. 4 bildet den Abschluss des ersten Satzes wie in der Antistrophe, es kann daher nicht γένει σῷ geschrieben werden. Dem Sinne nach conjicirt Oberdick vortrefflich: μ' ἀνόρθου. Siehe dessen Commentar. — Zahlreiche Choriamben wiederum am Schlusse und zwei daktylische Reihen enthält die Syzygie v. 538—546=547—555, in deren Anfang zwei iambische Reihen eine akatalektische Tetrapodie πρὸς δυοῖν einschliessen:

παλαιὸν δ' εἰς ἴχνος μετέσταν
ματέρος ἀνθονόμους ἐπωπάς,
λειμῶνα βούχιλον, ἔνθεν Ἰὼ
οἴστρῳ ἐρεσσομένα
5 φεύγει ἁμαρτίνοος,
πολλὰ βροτῶν διαμειβομένα
φῦλα, διχῇ δ' ἀντίπορον
γαῖαν ἐν αἴσᾳ διατέμνουσα πόρον
κυματίαν ὁρίζει.

⏑ ⏑́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑̄
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —
⏑̄ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

5 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑ — —

Iambisch-logaödisch mit zwei Pherekrateen und am Schlusse mit zwei Glykoneen und einem Pherekrateus (die iambischen Reihen sind theilweise verdorben) ist die Syzygie v. 556—563 =564—573. — Die Orestie hat keine Strophen dieser Art aufzuweisen mit Ausnahme der zweitheiligen Strophe Agam. 192—204=205—217, die annähernd schon der folgenden Kategorie zuzurechnen ist. (S. oben § 31).

3. Logaödische Schlüsse von mehreren Reihen bis zu sechs oder auch von einer einzigen Reihe in iambischen, trochäischen und dochmischen Strophen liebt Aeschylus in so hohem Maasse, dass sie in unmittelbar aufeinander folgenden Syzygieen öfters vorkommen. Es wird hierdurch einerseits das schwungvolle Pathos der Iamben gemildert, andererseits bei choriambischer Bildung noch gesteigert. Längere logaödische Schlüsse haben die Hiketides v. 95—102=103—110 und 111—121=122—132. Agam. v. 224—227=234—237 drei Pherekrateen, 380—384=398—402 drei Pherekrateen und ein Priapeus, ebenso in den beiden folgenden Syzygieen v. 416—419=433—436 zwei Pherekrateen und ein Priapeus, 450—455=469—474 zwei Priapeen, zwischen ihnen zwei Pherekrateen.

Die vereinzelten logaödischen Reihen kommen nicht allein als Schluss der ganzen Strophe, sondern auch am Schlusse eines Satzes innerhalb der Strophe vor, sehr selten ist eine logaödische Reihe der ganzen Strophe vorausgeschickt. Fast immer sind diese Reihen Merkzeichen der Strophencomposition. Pers. v. 258 *Πέρσαι τόδ' ἄχος κλύοντες*, 270 und 271 *τᾶσδ' ἀπ' Ἀσίδος ἦλθεν αἴας* | *δᾴαν Ἑλλάδα χώραν*, 556 und 557 *τόξαρχος πολιάταις,* | *Σουσίδαις φίλος ἄκτωρ*; 1045 *οἶ μάλα καὶ τόδ' ἀλγῶ.* — Sept. v. 350 in der Mitte am Schlusse eines Satzes *ἀρτιτρεφεῖς βρέμονται*; 485, 567, 688, 701 viermal am Schlusse von dochmischen Strophen (s. unten § 53), einmal ein akatalektischer Glykoneus, dreimal ein akatalektischer Pherekrateus, an Stelle des letzteren steht einmal v. 420 eine akatalektisch-trochäische Tripodie *ὀλομένων ἰδέσθαι*, v. 900—910 *ἀντ.* am Schlusse der beiden Sätze: *δι' ὧν αἰνομόροις,* | *δι' ὧν νεῖκος ἔβα καὶ θανάτου τέλος.* — *οὐδ'*

ἔγχαρις Ἄρης, 937 am Schlusse des ersten Satzes νείκεος ἐν τελευτᾷ. — Hiket. v. 351—353, 375 πᾶν ἐπικραίνεις· ἄγος φυλάσσου, 791, 815 und 816, 1065 ohne ersichtlichen Grund. — Agam. v. 246 αἰῶνα φίλως ἐτίμα, sonst nur längere logaödische Schlüsse. Choeph. v. 30 ist keine logaödische Reihe, sondern eine daktylische Pentapodie, die auch sonst an vorletzter Stelle in den trochäischen Strophen des Aeschylus vorkommt, 460. Die Eumeniden haben überhaupt nur einzelne logaödische Reihen: 321 μᾶτερ Νύξ, ἀλαοῖσι (andere theilen anders ab und schreiben anders), 537 καὶ πολύευκτος ὄλβος und in der folgenden Syzygie 556 ein Priapeus λαῖφος ὅταν λάβῃ πόνος θραυομένας κεραίας, 793 Νυκτὸς ἀτιμοπενθεῖς, ausnahmsweise eine logaödische Pentapodie πρὸς τρισὶν am Anfange des kleinen trochäischen Segensgedichtes v. 996 an Stelle einer daktylischen Pentapodie.

4. Die logaödischen Strophen des Prometheus unterscheiden sich völlig von den in den übrigen sechs Tragödien ausnahmslos eingehaltenen Stilgesetzen und müssen daher gesondert behandelt werden. Das Gleiche ist in fast allen anderen melischen Theilen dieser Tragödie der Fall und zwar nach der Richtung hin, dass sie einen modernen, dem Sophokles und Euripides sich annähernden Charakter tragen.

Von der ersten Syzygie der kommatischen Parodos, welche auch im Ganzen betrachtet nicht den Eindruck eines Aeschyleischen Liedes macht, v. 128—135 = 143—151 sagt der Scholiast: ὁ ῥυθμὸς Ἀνακρεόντειός ἐστι κεκλασμένος πρὸς τὸ θρηνητικόν. ἐπεδήμησε γὰρ τῇ Ἀττικῇ Κριτίου ἐρῶν καὶ ἠράσθη λίαν τοῖς μέλεσι τοῦ τραγικοῦ. ἐχρῶντο δὲ αὐτοῖς οὐκ ἐν παντὶ τόπῳ, ἀλλ' ἐν τοῖς θρηνητικοῖς. Es folgt hieraus zunächst weiter Nichts, als dass die Scholiasten einzelne Verse ionisch massen und sich hierbei des häufigen Gebrauches der Ionici bei Anakreon erinnerten (cf. Blass Rh. Mus. 29, p. 155); alles Uebrige ist litterarhistorische Anekdote. Wir sind hier so wenig an die Messung des Scholiasten gebunden wie in zahllosen anderen Fällen:

μηδὲν φοβηθῇς· φιλία γὰρ ἅδε τάξις
πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις
προσέβα τόνδε πάγον, πατρῴας
μόγις παρειποῦσα φρένας·
5 κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὖραι.
κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος διῇξεν ἄντρων
μυχόν, ἐκ δ' ἔπληξέ μου τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ·
σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.

⏒ —́ ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓
⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑⏑ ⏓
5 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —

Als *ἀνακλώμενοι* können aufgefasst werden v. 1 u. 6 zweite Reihe, v. 2 und etwa 7 erste Reihe katalektisch. Viel näher liegt aber für v. 1 und 6 die Theilung in einen Diiambus und einen akatalektischen ersten Glykoneus. Mag man aber die eine oder die andere Messung bevorzugen, die Syzygie ist entschieden logaödisch und besteht wesentlich aus logaödischen Tetrapodieen (Glykoneen und zwei Tetrapodieen *πρὸς δυοῖν*), der einzige Pherekrateus *τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ* ist akatalektisch und rhythmisch einer Tetrapodie gleich, sonst finden sich zwei *ἀνακλώμενοι*, ein akatalektischer und ein katalektischer. Die Abweichung von den logaödischen Stilgesetzen des Aeschylus ist augenfällig.

Die zweite logaödische Syzygie des Prometheus v. 544—553 = 554—560, die wir nach den charakteristischen Bestandtheilen als anapästisch-logaödisch mit einer daktylischen und mehreren trochäischen (bez. iambischen Reihen) zu bezeichnen haben, ist dem Aeschylus gleichfalls fremd, sie gehört zu den zuletzt entwickelten logaödischen Compositionsweisen, über welche wir später zu sprechen haben:

φέρ' ὅπως ἄχαρις χάρις, ὦ φίλος, εἰπὲ ποῦ τίς ἀλκὰ,
τίς ἐφαμερίων ἄρηξις; οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν,
ἰσόνειρον, ᾇ τὸ φωτῶν
5 *ἀλαὸν γένος ἐμπεποδισμένον; οὔποτε — —*
τὰν Διὸς ἁρμονίαν θνατῶν παρεξίασι βουλαί.

⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏒ —́ ⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
5 ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

Im Uebrigen finden sich im Prometheus nur vereinzelte logaödische Reihen, v. 397 als Anfang einer ionischen Strophe: *Στένω σε τᾶς | οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ*, v. 166 *τὰν δυσάλωτον ἕλῃ τις ἀρχάν* logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν* als

Clausel einer iambisch-daktylischen Strophe, v. 418 und 419 ein Priapeus *ἔσχατον τόπον ἀμφὶ Μαιῶτιν ἔχουσι λίμναν* als Schluss einer akatalektisch-trochäischen Strophe (auch nicht Aeschyleisch), v. 906 ein akatalektischer Pherekrateus als Clausel einer iambisch-trochäischen Epode.

Logaöden des Sophokles und Euripides.

Bei Sophokles und Euripides sind die Logaöden in den Monodieen und Kommatien im Ganzen nicht sehr häufig gebraucht, dagegen haben sie in den Chorliedern einen fast ausschliesslichen Principat gewonnen und walten hier noch in höherem Grade vor als in den Monodieen die Dochmien. Ihre Bedeutung ist hierdurch eine wesentlich andere geworden als bei Aeschylus. Während sie bei Aeschylus den übrigen Strophengattungen coordinirt standen und überall eine strenge Beziehung zum Inhalte zeigten, sind sie bei Sophokles und Euripides das Universalmaass der Chorgesänge, das den mannichfachsten poetischen Situationen als Rhythmus dient; die übrigen Strophengattungen werden bei Weitem seltener als früher und meist nur da gebraucht, wo das Ethos des Rhythmus besonders significant hervortreten soll, während dagegen von einer bestimmten ethischen Bedeutung der Logaöden häufig nicht oder nur im Gegensatze zu anderen Metren z. B. den Daktylo-Epitriten in der Medea oder in Folge bedeutender Einmischung von charakteristischen alloiometrischen Reihen die Rede sein kann. Ohne Zweifel hängt dies mit der veränderten Stellung des Chores zusammen, der nicht mehr wie bei Aeschylus selbstthätig in die Handlung eingreift, sondern immer mehr seine individuelle Stellung einbüsst. Bei der Zurückdrängung der übrigen Strophengattungen aus dem tragischen Chorgesange ist nun aber die Mannichfaltigkeit der logaödischen Bildungen um so grösser; es zeigt sich ein Reichthum der logaödischen Strophencomposition, der über die nur auf zwei Grundformen beschränkten Logaöden des Aeschylus weit hinausgeht. Wir haben diesen Umschwung der tragischen Chormetrik nach den uns vorliegenden Resten der dramatischen Poesie auf Sophokles zurückzuführen; Euripides adoptirt die Sophokleischen Logaöden, ohne indess die älteren durch Aeschylus ausgebildeten Chormetra in dem Grade wie Sophokles zu verdrängen, ähnlich wie sich Sophokles in seinen späteren Tragödieen den durch Euripides eingeführten monodischen Metren

zuwendet. Man könnte nun leicht denken, dass Sophokles für seine Chormetra die logaödischen Stilarten des Simonides, Pindar und Aeschylus herübergenommen habe, aber es finden sich nur selten bei ihm oder bei Euripides Strophen, die das Gepräge jener Stilgattungen tragen. Lässt sich gleich in manchen Formen die Analogie mit Aeschyleischen und Simonideischen Bildungen nicht verkennen, so stehen doch die Sophokleischen Logaöden als eine wesentlich neue metrische Schöpfung da, die durch die Mannichfaltigkeit freier individueller Gestaltung charakterisirt ist. Sehr bedeutsam ist hierbei die Aufnahme der durch die subjektiven Lyriker ausgebildeten logaödischen Formen, die der früheren Tragödie und der objektiven Lyrik gleich fern standen und bisher nur in die Komödie Eingang gefunden hatten, keineswegs aber hat eine blosse Nachbildung, sondern nur eine freie Verwerthung mancher in der subjektiven Lyrik ausgebildeter Formen stattgefunden.

Im Folgenden erörtern wir zunächst die charakteristischen Formen in den logaödischen Strophen des Sophokles und Euripides und schliessen sodann die Eintheilung in Species (*εἴδη*) oder Compositionsweisen an, welche durch das Vorherrschen gewisser metrischer Elemente bestimmt werden.

1. Die glykoneischen Systeme (vgl. S. 571), welche bei Aeschylus noch nicht, wohl aber schon bei den subjektiven Lyrikern auftreten, sind bei Sophokles und Euripides eine so geläufige Form, dass sie bloss im Aias, in der Medea und Hecuba fehlen; in der Komödie sind sie auf die oben angegebenen Fälle beschränkt. Der Daktylus nimmt gewöhnlich die zweite Stelle ein, z. B. Androm. 502:

ἅδ' ἐγὼ χέρας αἱματη|ρὰς βρόχοισι κεκλημένα | πέμπομαι κατὰ γαίας.

Erste Glykoneen (mit dem Daktylus an erster Stelle) kommen bei Sophokles und Aristophanes vor:

Trach. 118: *Κρήσιον· ἀλλά τις θεῶν | αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἅιδα σφε δόμων ἐρύκει.* Electr. 1058; Antig. 106; Philokt. 687; Equit. 531; Nub. 563;

dritte Glykoneen (Epichoriamben) sind bei Euripides häufig. Helen. 1332:

οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι, | βωμοῖς τ' ἄφλεκτοι πέλανοι· | πηγάς τ' ἀμπαύει δροσερὰς | λευκῶν ἐκβαλεῖν ὑδάτων | πένθει παιδὸς ἀλάστῳ.

Bei den Komikern schliesst das aus dritten Glykoneen bestehende System nicht mit dem Pherekrateus, sondern mit dem trochäischen Dimeter, der in gleicher Weise wie die Schlussreihe des Eupolideischen Verses behandelt wird; wir können daher eine solche Verbindung als ein Eupolideisches System bezeichnen:

Vesp. 1458 ἀντ.: τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων | οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος | τὸν φύσαντα σεμνοτέροις | κατακοσμῆσαι πράγμασι; Pherecrat. Krapat. fr. 16; Agrioi fr. 2.

Auch bei den Tragikern wird der schliessende Pherekrateus häufig durch eine andere Reihe, namentlich durch den logaödischen Prosodiakos oder eine logaödische Tetrapodie mit thetischem Ausgange vertreten:

Soph. Electr. 1066: ὦ χθονία βροτοῖσι φάμα, κατά μοι βόασον οἰκ|τρὰν ὄπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρείδαις, ἀχόρευτα φέρουσ' ὀνείδη.
Iphig. Taur. 1096: ποθοῦσ' Ἑλλάνων ἀγόρους, | ποθοῦσ' Ἄρτεμιν λοχίαν, | ἃ παρὰ Κύνθιον ὄχθον οἰκεῖ.
Helen. 1504: ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων | πέμποντες Διόθεν πνοάς· | δύσκλειαν δ' ἀπὸ συγγόνου | βάλετε βαρβάρων λεχέων, | ἃν Ἰδαίων ἐρίδων.

Die verschiedenen Formen des Glykoneus, namentlich der zweite und dritte, können in demselben Systeme mit einander abwechseln, eine Freiheit, als deren letzte Consequenz der bereits S. 541 besprochene Polyschematismus anzusehen ist. Nur sehr selten besteht die ganze Strophe aus Systemen, Androm. 502 und Equit. 973; die normale Form der Composition ist die, dass die Systeme nur einen Theil der Strophe bilden.

Wie bei den subjektiven Lyrikern enthält das System drei, vier oder fünf Reihen; oft sind auch nur zwei Reihen mit einander verbunden, die dann als Priapeus erscheinen. Nur dreimal lässt sich ein längeres System (von sechs Reihen) nachweisen, Eur. Electr. 183 (dritter Glykoneus), Phoeniss. 206 und Hercul. fur. 649; in den acht Glykoneen Thesmoph. 357, Iphig. Aul. 543 (vgl. Phoen. 231) ist die Form des reinen Systemes verlassen. Die Uebereinstimmung der subjektiven Lyriker und Dramatiker in der Zahl der Reihen führt zu der Vermuthung, dass das glykoneische System des Dramas der subjektiven Lyrik entlehnt ist, was für die Komödie durch den eigenthümlichen Gebrauch und ethischen Charakter bestätigt wird. Die Cäsur am Ende der Reihe ist wie bei den Lyrikern in den meisten Fällen beobachtet;

der melische Gebrauch der Glykoneen gestattet jedoch häufigere Ausnahmen als in den anapästischen Systemen. Der hin und wieder zugelassene Hiatus scheint ebenfalls in den glykoneischen Systemen der Lyriker seinen Vorgang zu haben, worüber bereits gesprochen ist. Ein Unterschied der Lyriker und Dramatiker dagegen besteht in der Basis und Auflösung. Aristophanes lässt in den Eupolideischen Systemen alle Formen der Basis zu, in den eigentlichen glykoneischen Systemen dagegen wendet er nur spondeische und trochäische Basis an und vermeidet alle Auflösungen. Die Stelle Ran. 1309 ff. kann nicht als Ausnahme betrachtet werden, da diese Verse geradezu aus Euripides entlehnt sind; eine ähnliche Entlehnung scheint auch für Ran. 1251. 1253 angenommen werden zu müssen. — Bei Sophokles und Euripides ist die iambische Basis im An- und Inlaute des Systems gestattet. Die Auflösung (tribrachische Basis) ist bei Sophokles nur selten nachzuweisen: Antig. 108 *φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ*, wo sie sichtlich mit Absicht gewählt ist, und in der Monodie Oed. Col. 197: *πάτερ, ἐμὸν τόδ' ἐν ἀσυχαί|ᾳ βάσει βάσιν ἅρμοσαι*, vgl. Aias 1185; Trach. 844: um so häufiger ist sie bei Euripides, wo sie am meisten den anlautenden Trochäus des zweiten Glykoneus oder die beiden ersten Trochäen des dritten Glykoneus, aber nur selten den anlautenden Spondeus (anapästische Basis) trifft: Iphig. Taur. 1120 *μεταβάλλει δυσδαιμονίᾳ*, 1132 und 1146 *ἐμὲ δ' αὐτοῦ προλιποῦσα βήσει ῥοθίοις πλάταις*; Helen. 526 *πόδα χριμπτόμενος εἰναλίῳ*. Die auf den Daktylus folgende Arsis ist aufgelöst Helen. 1489: *βᾶτε Πλειάδας ὑπὸ μέσας*, Helen. 1301; Electr. 445. 458; Phoen. 206. 226. 234. 237; Iphig. Aul. 165. Die Auflösung der langen Schlusssilbe findet sich Bakch. 910: *τὸ δὲ κατ' ἦμαρ ὅτῳ βίοτος εὐδαίμων, μακαρίζω*; Iphig. Aul. 180. 201. 1078; Iphig. Taur. 1106 *ἀντ.*; Phoen. 208 str. mit Unterlassung der Cäsur: *Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά|τᾳ πλεύσασα περιρρύτων*. Ist hier ein Chronos trisemos in zwei irrationale Kürzen aufgelöst (vgl. § 49), oder ist ein Taktwechsel anzunehmen? — Was die Responsion anbetrifft, so wechselt in der Basis Spondeus und Trochäus ohne Unterschied, nur selten respondirt Iambus und Trochäus, häufiger Iambus und Spondeus; für die aufgelösten Formen ist genaue Responsion gewöhnlich, doch keineswegs durchgängig, Spondeus und Tribrachys respondiren Helen. 1493. 1494; Ion 117. 133. Iambus und Tribrachys Helen. 1458; Iphig. Taur. 1130. 1144

2. Ein weiteres Hauptelement in den logaödischen Strophen der nachäschyleischen Tragödie und der Komödie ist der logaödische Prosodiakos und Paroimiakos, die nicht bloss sehr häufig unter andere Reihen eingemischt, sondern auch mehrmals unmittelbar hinter einander wiederholt werden. Die Komödie liebt den Prosodiakos als die kürzere und leichtere Reihe (s. S. 657), die Euripideische Tragödie den Paroimiakos als die längere und schwerere Reihe. Sophokles wendet, wenn gleich seltener, beide Formen an, wobei die Beziehung auf die Marschbewegung wenigstens im Gedankeninhalte oft deutlich hervortritt. Auch das Satyrdrama Cycl. 69 verbindet beide Formen mit einander. Den Abschluss der Prosodiakoi bildet der anakrusische Adonius, bei den Paroimiakoi auch der Prosodiakos. Von den alloiometrischen Formen, die sich mit diesen Reihen verbinden, steht der anapästische Dimeter, Paroimiakos und Prosodiakos (mit voller Freiheit der Auflösung und Contraction) obenan.

Oed. Tyr. 466: *ὥρα νιν ἀελλάδων*
ἵππων σθεναρώτερον
φυγᾷ πόδα νωμᾶν.
ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρώσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας,
δειναὶ δ' ἅμ' ἕπονται
Κῆρες ἀναπλάκητοι.

Hercul. fur. 794: *Σπαρτῶν ἵνα γένος ἐφάνη,*
χαλκασπίδων λόχος, ὃς γᾶν
τέκνων τέκνοις μεταμείβει,
Θήβαις ἱερὸν φῶς.

Oed. Col. 178; Aias 199 (wo die Bildung abgesehen von der kurzen Thesis der Schlussreihe noch rein anapästisch ist):

πάντων καγχαζόντων
γλώσσαις βαρυαλγήτως·
ἐμοὶ δ' ἄχος ἕστακεν.

Das sehr einfache Metrum dieser Strophe darf nicht in sogen. bakcheisch-antispastische Verse verändert werden, die niemals vorkommen. — Von Euripides gehört hierher Alkest. 984; Hecub. 450; Heracl. 377. 910; Hercul. fur. 637. 794; Ion 190. 1072; Cyclops 69; Med. 148. 434. 846. Wo die Paroimiakoi und Prosodiakoi nicht das vorwaltende Metrum der ganzen Strophe bilden, stehen sie gewöhnlich am Schlusse. Die Längen am Schlusse von Ion 112 sind rein anapästische Prosodiakoi mit durch-

gängiger Contraction (keine Molossen). — Wir bemerken noch, dass wir auch für dies Metrum nur bei den subjektiven Lyrikern das Vorbild suchen dürfen (vgl. S. 560 ff.), denn in seiner mehrmaligen Wiederholung ist es dem Logaödenstile des Simonides, Aeschylus und Pindar fremd; der letzte gebraucht den Prosodiakos zwar häufig, aber nur einzeln unter andere Reihen eingemischt, den Paroimiakos fast niemals.

3. Was die logaödischen Reihen im Allgemeinen betrifft, so haben wir als eine Eigenthümlichkeit des Sophokles und Euripides hervorzuheben, dass die der letzten Arsis vorausgehende Thesis häufig verlängert wird. Vgl. S. 537. Die irrationale Messung dieser Länge erhellt aus den Fällen, wo sie antistrophisch mit einer Kürze respondirt, was bei Sophokles nur in den drei letzten Tragödien der Fall ist:

⏗ ⏑ ⏑ — ⏓ — Phil. 177. 188 *ὦ παλάμαι θνητῶν* und *ἁ δ' ἀθυρόστομος.* Electr. 852.

⏗ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏓ — Phil. 1128. 1151 *ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων* und *τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν* (nicht *ἀκμάν*). Eur. Electr. 122. 137; Hippol. 741. 751; Ion 466. 486; vgl. Hiket. 994. 1016.

⏗ ⏓ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏓ — Bakch. 867. 887 *ἐμπαίζουσα λείμακος ἡδοναῖς* und *αὔξοντας σὺν μαινομένᾳ δόξᾳ.*

⏗ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓ — Phil. 208. 217 *βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ τρυσάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ* und *ἢ ναὸς ἄξενον αὐγά|ζων ὅρμον· προβοᾷ τι γὰρ δεινόν,* wo ebenso wenig wie Electr. 852 *θροεῖ* in *θρηνεῖ* verändert werden darf, zumal da auch die vorhergehende Strophe dieses Chorliedes eine ganz analoge Freiheit der Responsion zeigt.

In den katalektischen Tripodieen ist diese Verlängerung der Schlussthesis bisweilen für eine ganze Strophe die charakteristische Form, namentlich in dem Asklepiadeus, der sich eben hierdurch von dem Asklepiadeus der subjektiven Lyriker unterscheidet, Antig. 944 ff.; Philokt. 706 ff.; die übrigen Reihen kommen in dieser Form mehr vereinzelt, hauptsächlich als Schluss der Strophe vor: der Prosodiakos mit retardirendem Ausgang Aias 704; Trach. 848, der erste und zweite Glykoneus (ausser den oben angeführten frei respondirenden Formen) Trach. 949; Ant. 105. 946; Eur. Electr. 131; Hippolyt. 141. 150; der anakrusische Glykoneus Phil. 205. Fast durchgängig erfolgt die Verlängerung in den auf die Arsis auslautenden logaödischen Pentapodieen (worüber unten); in Hexa-

podieen findet sie sich Aias 194; Hecub. 647. 648; in einer auf die Thesis auslautenden Reihe überhaupt nur in einem einzigen sicheren Beispiele Ion 529.

Schon aus dem Obigen erhellt, dass die häufigsten logaödischen Reihen die Tripodie und Tetrapodie sind. Die Tripodie ist in allen Formen, katalektisch und akatalektisch, mit und ohne Anakrusis ziemlich gleich stark vertreten, die Tetrapodie ist die gebräuchlichste Reihe und kommt meist in der Form des Glykoneus vor (mit Daktylus an erster, zweiter oder dritter Stelle). Tetrapodieen mit zwei Daktylen und hyperkatalektische Glykoneen dagegen sind sehr selten. Die letzteren werden fast nur als Anfang oder als Abschluss von Strophen und Systemen zugelassen, eine Bedeutung, die sie auch schon bei Aeschylus haben, Oed. Col. 668:

Anfang: *εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας*
ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα.
Schluss: *ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις.*

Heraclid. 743; Hecub. 912. 913; Hiket. 955 u. s. w.

Die logaödischen Pentapodieen und Hexapodieen treten gegen die Tripodieen und Tetrapodieen sehr zurück. Die Pentapodie, ein Hauptelement in der lesbischen und Anakreonteischen Metrik, ist von Aristophanes mit Ausnahme der sehr emphatischen Stelle Lys. 324 und des Dionysoshymnus Ran. 213. 220 ausgeschlossen; bei den Tragikern bildet sie nur in einem einzigen Strophenpaare eine vorwaltende Reihe, dem schwermüthigen Todesliede der Antigone 838. 857, wo abzutheilen ist:

ἔψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ
μερίμνας, πατρὸς τριπόλιστον οἶτον
τοῦ τε πρόπαντος ἁμετέρου πότμου
κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν.
5 *ἰὼ ματρῷαι*
λέκτρων ἆται κοιμήματά τ' αὐτογέν|νητ' ἀμῷ πατρὶ δυσμόρου ματρός.

— ⏑́ ⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑́ — — — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑
5 —́ — — — —
— —́ — — — — ⏑⏑ — ⏑ — —́ — — ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑

drei Pentapodieen, zwei Tripodieen (v. 862 *ἰὼ ματρῷαι* = v. 869 *ἰὼ δυσπότμων*) und zwei Pentapodieen. Die zweite Periode ist iambisch. — Sonst kommen in der Strophe höchstens nur zwei

Pentapodieen vor, meist sogar nur eine einzige als Schluss oder Anfang. Am gebräuchlichsten ist der phaläceische Hendekasyllabus, Aias 634 δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας, Phil. 136. 682. 1140; Heracl. 758; Hiket. 962; Hecub. 454 (mit Auflösung); Orest. 832; Verlängerung vor der Schlussarsis Ion 1237; mit Anakrusis Phil. 711; seltener der sapphische Hendekasyllabus (mit freier Basis): Helen. 1462; Eur. Electr. 736; Philokt. 138, wo abzutheilen ist:

τί χρὴ τί χρή με, δέσποτ', ἐν ξένᾳ ξένον
στέγειν, ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;
φράζε μοι. τέχνα γὰρ τέχνας ἑτέρας
προὔχει καὶ γνώμα παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον.

⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏒
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓
–́ ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑⏑ —
–́ — — — –́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏓

Die logaödische Pentapodie πρὸς δυοῖν mit Anakrusis: Trach. 648 παντᾶ, δυοκαιδεκάμηνον ἀμμένουσαι, Alkest. 570; πρὸς τρισὶν Antig. 134. 135 ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέσε ταντaλωθεὶς, Troad. 1070; Alkest. 568. — Die katalektischen Pentapodieen haben vor der schliessenden Arsis fast durchgängig eine Länge (vgl. oben), Ant. 816 ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντα νυμφεύσω, Oed. Col. 520; Med. 183; Electr. 139; Eur. Electr. 174; Bakch. 867; Phil. 209 (auch schon einmal bei Aeschylus als Strophenschluss Suppl. 48), mit Ausnahme der synkopirten Reihen Ant. 835 οἴμοι γελῶμαι. τί με πρὸς θεῶν, Hercul. fur. 352. 353. 764; Med. 431; Hippolyt. 128.

4. Eine fernere Eigenthümlichkeit besteht in den choriambischen Elementen. Am häufigsten ist der diiambisch-choriambische Dimeter:

⏓ ⏕ ⏑ — — ⏑⏑ —,

der nicht bloss einzeln unter andere Reihen gemischt wird, sondern gradezu den vorwiegenden Bestandtheil einzelner Strophen und Strophentheile bildet, bald in mehrmaliger systematischer Wiederholung, bald als erster Theil eines Verses mit folgendem ersten Pherekrateus, der bei den Komikern polyschematistisch mit dem Hemiambus wechselt.

Vesp. 1450: ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας | τὸν πρέσβυν, οἷ μετέστη
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς· | ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθὼν,
ἦ μέγα τι μεταπεσεῖται
ἐπὶ τὸ τρυφᾶν καὶ μαλακόν. | τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐθέλοι.

Nub. 949; Ekkles. 969; Lysistr. 319; Hercul. fur. 763; Helen. 1451; Trach. 112; Antig. 781. Die erste Arsis des Diiambo-Choriamb ist bei den Komikern sehr häufig aufgelöst, auch bei vorausgehender langer Anakrusis, Vesp. 1667; Lys. 339, seltener bei den Tragikern, Trach. 116, Hercul. fur. 638; zweisilbige Anakrusis vielleicht Lys. 345 *πολιοῦχε, σὰς ἔσχον ἕδρας*. Folgen mehrere dieser Reihen auf einander, so findet gewöhnlich Cäsur statt (Wortbrechung Lys. 335. 336; Apostroph Prometh. 143; Trach. 114), niemals Hiatus, weshalb eine solche Verbindung als ein System anzusehen ist. Demnach besteht z. B. Trach. 112 aus vier daktylischen Tripodieen, aus einem trikolischen diiambo-choriambischen und einem gleich grossen ersten glykoneischen Systeme, *ἀντ.*:

ὧν ἐπιμεμφομένα σ' ἁ|δεῖα μὲν, ἀντία δ' οἴσω.
φαμὶ γὰρ οὐκ ἀποτρύειν | ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν
χρῆναί σ'· ἀνάλγητα γὰρ οὐδ' | ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας·
ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ | πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον ἄρκ|του στροφάδες κέλευθοι.

Bei Aeschylus findet sich diese systematische Form nur in einem Strophenpaare des Prometh. 128:

μηδὲν φοβηθῇς· φιλία | γὰρ ἅδε τάξις πτερύγων | θοαῖς ἁμίλλαις προσέβα | τόνδε πάγον, πατρῴας
μόγις παρειποῦσα φρένας· | κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὖραι.
κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος | διῇξεν ἄντρων μυχὸν, ἐκ δ' | ἔπληξέ μου τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ·
σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.

Längere choriambische Verse oder vielmehr Systeme, in denen die Choriamben unmittelbar auf einander folgen, erscheinen bei Sophokles, seltener bei Euripides als Abschluss oder Anfang der Strophe, eine Art der Composition, deren Anfänge bereits bei Aeschylus vorkommen. Gewöhnlich sind die Choriamben mit einem anlautenden, oft aufgelösten Diiambus oder wie bei den lesbischen Lyrikern mit katalektischen Pherekrateen verbunden. Noch häufiger sind diese Formen bei Aristophanes, der sie polyschematistisch respondiren lässt (vgl. S. 664) und mit den diiambisch-choriambischen Metren in derselben Strophe vereinigt (ebenso Sophokles im Philoktet).

Aias 1199: *ἐκεῖνος οὔτε στεφάνων οὔτε βαθειᾶν κυλίκων νεῖμεν ἐμοὶ τέρψιν ὁμιλεῖν,*
οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον δύσμορος οὔτ' ἐννυχίαν τέρψιν ἰαύειν.

Electr. 824: ποῦ ποτε κεραυνοὶ Διός, ἢ ποῦ φαέθων Ἅλιος, εἰ ταῦτ' ἐφορῶντες.
ib. 832: εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων εἰς Ἀΐδαν ἐλπίδ' ὑποίσεις, κατ' ἐμοῦ τακομένας μᾶλλον ἐπεμβάσει.

Antig. 139; Trach. 850; Phil. 715. 187. 1100. 1135; Oed. Col. 694. 704. 510; Alkest. 984; Bakch. 113; Electr. 460; Iphig. Aul. 1036. 1045; Iphig. Taur. 392; Med. 643; Hercul. fur. 637. Aus der Komödie gehören hierher die Strophen Acharn. 1150; Vesp. 525; Nub. 949; Lysistr. 321, die kunstreichste Bildung dieser Art, die das bewegte Ethos des choriambischen Metrums am besten repräsentirt. Die rein choriambischen Reihen, die sich vom Monometer bis zum Trimeter ausdehnen können, sind als synkopirte Daktylen, oder bei vorausgehender Anakrusis als synkopirte Anapäste anzusehen; die diiambisch-choriambische Reihe ist ein synkopirter Logaöde.

5. Die nicht synkopirten Daktylen und Anapäste sind in den logaödischen Strophen nur selten zugelassen, die letzteren hauptsächlich in Verbindung mit dem logaödischen Prosodiakos und Paroimiakos, die ersteren meist als Tripodieen und daktylisch auslautende Tetrapodieen.

Der Gebrauch einer oder zwei akatalektisch-daktylischer Tetrapodieen mit einem darauf folgenden Hemiambus oder einer anderen iambischen oder trochäischen Reihe ist eine Eigenthümlichkeit des Sophokles, der diese Verbindung als Schluss von glykoneisch anlautenden Strophen oder Perioden liebt, Antig. 332; auf vier Glykoneen (mit Daktylus an erster oder zweiter Stelle) und einem logaödischen Paroimiakus statt des Pherekrateus folgen die Verse 337:

περῶν ὑπ' οἴδμασιν, θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
ἱππείῳ γένει πολεύων.

⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — —
⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
⏑́ — — ⏑ — ⏑ — —

Phil. 1091. 1097. 1130. 1133; Oed. Col. 676. Aehnlich schliesst Eur. Iph. Aul. 206 mit drei daktylischen und einer trochäischen Tetrapodie ab. Vgl. den Schluss von Iphig. Taur. 1123.

6. Viel häufiger als die Daktylen und Anapäste, ja ein fast nothwendiger Bestandtheil der logaödischen Strophen sind die iambischen und trochäischen Reihen, die im Allgemeinen dieselben sind wie in den iambischen und trochäischen Strophen

des tragischen Tropos, wenn gleich die Verbindung mit den mannichfaltigen logaödischen Formen einen noch grösseren Reichthum der iambischen und trochäischen Metra hervorruft, als wir sie in jenen Strophengattungen fanden. So ist namentlich die trochäische und iambische Tripodie nicht selten, die letztere nach Analogie der logaödischen Reihen mit der Freiheit der Basis und der Verlängerung der der letzten Arsis vorausgehenden Thesis. — Was den Gebrauch der iambischen und trochäischen Elemente anbetrifft, so werden sie entweder einzeln den logaödischen Reihen untermischt, oder sie bilden einen selbständigen, dem Umfange nach oft vorwaltenden Theil der Strophe.

Innerhalb der ungewöhnlich grossen Zahl logaödischer Strophen des Sophokles und Euripides lassen sich in sehr bestimmter Weise verschiedene Klassen unterscheiden, wodurch es allein möglich wird, in der Buntfarbigkeit dieser Strophen die typische Einheit der verschiedenen Compositionsweisen (der Species, d. h. der εἴδη innerhalb des logaödischen Genos), sowie die historische Entwickelung zu erkennen. Wir haben hierbei besonders Sophokles im Auge, in dem wir gegenüber den chorischen Lyrikern und Aeschylus den Urheber eines neuen Logaödenstiles sehen. Schon in den ältesten seiner uns erhaltenen Dramen ist dieser Stil vollständig entwickelt und in den späteren im Ganzen sich gleich geblieben. Am wenigsten finden wir Logaöden in dem Oedipus Tyrannus und in der Electra, von denen jenes Stück überhaupt in melisch-metrischer Beziehung archaischen Charakter trägt, dieses zwar nicht der älteren, aber auch nicht der spätesten Zeit angehört und besonders durch die continuirlich aufeinander folgenden Daktylo-Trochäen und antistrophischen Monodieen charakterisirt ist. Dagegen sind in der Antigone mit Ausnahme des ganzen zweiten Kommos v. 1261—1316 und einer Stelle des ersten Kommos sowie im Aias mit Ausnahme der Daktylo-Epitriten und der Dochmien alle melischen Theile logaödisch. Die Trachinierinnen nehmen eine mittlere Stelle ein, die beiden letzten Stücke, Philoktet und Oedipus Coloneus lassen die Logaöden wieder sehr vorwalten.

Euripides hat den Sophokleischen Logaödenstil überkommen und sich seiner bedient, ohne wesentliche Veränderungen vorzunehmen, er handhabt ihn mit ungemeiner Leichtigkeit neben den flachen Iambo-Trochäen, den erborgten Daktylo-Epitriten, den leicht dahin rauschenden diplasischen Daktylen in den Monodieen,

neben den Daktylo-Trochäen und gemischten Dochmien als die bequemste tragische Strophengattung meist ohne Rücksicht auf das Ethos, das bei Sophokles doch öfters noch in sehr prägnanter Weise hervortritt. Wir können nicht umhin zu gestehen, dass die Euripideischen Logaöden sehr häufig den Eindruck der Abgeschliffenheit und Einförmigkeit machen und dass sich in ihnen mehr technische Fertigkeit als künstlerische Empfindung zeigt, wie Euripides sich auch unläugbar häufig in den ausgefahrenen Gleisen tragischer Phraseologie bewegt, so wenig wir im Uebrigen seine weltgeschichtliche Stellung in der Geschichte der Tragödie unterschätzen. Er treibt unbewusst der modernen Gestaltung des Dramas zu; für ihn hatten die alten melischen Formen abgesehen von den Monodieen meist nicht mehr die volle Bedeutung, er konnte und wollte sich ihrer nicht entledigen, aber sie haben für ihn oft nur etwas Conventionelles. Auch bei Euripides lässt sich ein durchgreifender Unterschied im Gebrauche der Logaöden zwischen älteren und jüngeren Stücken nicht bemerken, doch finden bedeutende Unterschiede zwischen den einzelnen Stücken statt, die wir hervorheben müssen. In den Dramen vor und (theilweise muthmasslich) in der ersten Hälfte des peloponnesischen Krieges enthalten die wenigsten Logaöden Hiketides und Andromache, die letztere nur eine Syzygie und einige Verse am Schlusse von Daktylo-Epitriten, sonst nur vereinzelte Reihen; Medea hat verhältnissmässig nicht zahlreiche Logaöden, aber in wirksamem, offenbar beabsichtigtem Contrast zu den Daktylo-Epitriten gestellt; dagegen überschwemmt von Logaöden, soweit überhaupt möglich (denn die dochmischen Parthieen können sie nicht ganz ersetzen), sind Heraclidä, Electra und Hecuba, denen Alkestis und Hippolyt ziemlich nahe stehen. In den Stücken aus der zweiten Hälfte des peloponnesischen Krieges sind die Logaöden sehr stark vertreten, im Hercules furens, der Iphigenia Taurica und dem Ion, sowie in der zweiten Hälfte der Helena, während die erste meist in leichten Iamben und Daktylen gehalten ist. Die Troades sind das einzige Stück ohne Logaöden mit Ausnahme vereinzelter Reihen; ihnen stehen am nächsten Orestes und Phoenissä mit zwei, recht schematisch gebildeten Parthieen; dagegen sind wieder reich an Logaöden Iphigenia Aulidensis und Bakchä, zwei vorzügliche Stücke des höchsten Alters, die jedoch metrisch von sehr ungleichem Werthe sind. Die ganze metrische Composition des ersten Stückes, welches

inhaltlich eine sehr bedeutende Stellung einnimmt (romantische Liebe, anders wie die der Antigone zu Hämon), ist kunstlos, die zahlreichen Logaöden fast ganz ungemischt, eintönig sich abrollend, daneben leichte Trochäen und Iambo-Trochäen; das zweite Stück darf nicht bloss inhaltlich, sondern auch metrisch als ungemein originell gelten. Seine Logaöden gehören nicht allein verschiedenen Klassen an, sondern es findet sich hier auch eine besondere, sonst fast nicht vertretene Klasse, die ionisch-choriambischen Logaöden mit Taktwechsel, welcher dem Inhalte angemessen ist, wie überhaupt Euripides in diesem Stücke die Wahl der Metren mit bestimmter Rücksicht auf den Inhalt getroffen hat. Der Cyclops, der in der Metrik überhaupt sehr einfach ist, und der Rhesos haben drei logaödische Parthieen trivialer Composition. Wir unterscheiden unter den Sophokleischen und Euripideischen Logaöden folgende Compositionsweisen:

1. Reine oder wenig gemischte Logaöden sind bei Sophokles nächst den Iambo-Logaöden die häufigsten, aber weniger häufig als die letzteren. Die Glykoneen (nicht synkopirt und synkopirt) walten sehr stark vor, die Pherekrateen bilden meist die Clausel von Versgruppen oder den Abschluss von Strophen, logaödische Reihen *πρὸς δυοῖν* und Pentapodieen sind sehr selten. Als alloiometrische Reihen sind eingemischt sehr vereinzelt der Diiambus und die synkopirte iambische Dipodie (Bakchius), die jedoch fast immer mit der folgenden logaödischen Reihe zu verbinden sind, ausserdem hier und da der iambische und trochäische Dimeter, äusserst selten eine synkopirte iambische Hexapodie, sowie von Daktylen gleichfalls sehr selten die Tetrapodie, öfters die Dipodie — ◡◡ — —, die wahrscheinlich als synkopirter Pherekrateus zu messen ist: — ◡◡ ⌞ —. Alle diese alloiometrischen Reihen stehen fast immer an signifikanten Stellen. Ein bestimmter ethischer Unterschied von den Iambo-Logaöden lässt sich nur insoweit angeben, dass diese Strophen meist ruhiger und weicher sind als die letzteren. Manche stehen auf der Grenze zu diesen oder es findet innerhalb der Strophe Theilung statt. Von den Aeschyleischen Strophen der ersten Klasse unterscheiden sich die Sophokleischen besonders dadurch, dass in den ersteren der Pherekrateus, in den letzteren der Glykoneus die primäre Reihe ist und daktylische Reihen in den Sophokleischen sehr selten vorkommen.

Die Antigone hat drei rein logaödische Syzygieen: 1. Parodos v. 100—109 = 117—126:

ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλῳ φανὲν
Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος,
ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσέας
ἁμέρας βλέφαρον, Διρκαίων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα,
5 τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν ἐκ φῶτα βάντα πανσαγίᾳ
φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ κινήσασα χαλινῷ·

Die Strophe besteht aus Glykoneen mit einem Pherekrateus am Schlusse. Die Auflösungen φυγάδα πρόδρομον stimmen mit dem Inhalte überein und finden sich auch in der Antistrophe. 2. Drittes Stasimon (Eroslied) v. 781—790 = 791—800:

ΧΟ. Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,
Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς
νεάνιδος ἐννυχεύεις,
φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς·
καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
οὔθ' ἁμερίων σέ γ' ἀνθρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμηνεν.

Glykoneen und Pherekrateen synkopirt und nicht synkopirt, im vorletzten Verse ein Adonius φύξιμος οὐδείς, der wahrscheinlich als synkopirter Pherekrateus zu messen ist, alle Verse mit Ausnahme des vorletzten anakrusisch. 3. Erster Kommos v. 806—816 = 823—832:

ΑΝ. ὁρᾶτ' ἔμ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν
στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου,
κοὔποτ' αὖθις· ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων
ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός πώ μέ τις ὕμνος
ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

Der drittletzte Vers τὰν Ἀχέροντος κτλ. besteht aus einem Pherekrateus und einem Adonius, welcher rhythmisch einem Pherekrateus gleich steht, der vorletzte aus zwei Pherekrateen, der letzte anscheinend aus einer anakrusischen Pentapodie, die jedoch am Schlusse synkopirt ist, also rhythmisch einer Hexapodie gleich steht. — Der Oedipus Tyrannus hat nur eine rein logaödische Syzygie im dritten Stasimon v. 1186—1195 = 1196—1204 mit einem anakrusischen Adonius zum Schlusse. — Der Aias hat nächst dem Philoktet und Oedipus Coloneus die meisten reinlogaödischen Strophen: Im ersten Stasimon die erste Syzygie v. 596—608 = 609—621 enthält am Schlusse eine trochäische Tripodie (ἔτι με ποθ' ἀνύσειν) und eine katalektisch-

iambische Pentapodie mit Auflösungen, die beiden Diiamben sind mit den folgenden Glykoneen zu verbinden. In demselben Stasimon die zweite Syzygie v. 622—634 = 635—645 hat in den beiden ersten Versen wiederum beginnende Diiamben, auf welche Glykoneen folgen und als dritten Vers einen Ithyphallicus. Das zweite Stasimon, ein *ὑπόρχημα*, welches nur aus einer einzigen Syzygie besteht v. 693—705 = 706—718, enthält im Anfang zwei iambische Verse, einen Trimeter und einen synkopirten Dimeter (*ἰὼ ἰὼ Πάν Πάν* ⏑ — ⏑ ∟ ∟ —) und in v. 702 *'Ικαρίων δ' ὑπὲρ πλακῶν* (Bergk für *πελαγέων*) *μο|λὼν ἄναξ 'Απόλλων* einen Glykoneus und einen Ithyphallicus, welcher rhythmisch wahrscheinlich einer trochäischen Tetrapodie gleich steht. Die Strophe steht also auf der Grenze dieser Klasse. In der ersten Syzygie des dritten Stasimon v. 1185—1191 = 1192—1199 ist der erste Vers nicht choriambisch aufzufassen, sondern in einen akatalektischen dritten Glykoneus mit zwei Auflösungen und eine synkopirte logaödische Pentapodie zu zerlegen, *δορυσσοήτων* entweder zu dem vorausgehenden oder folgenden Verse zu ziehen; *ἀνὰ τὰν εὐρώδη Τροίαν* muss nach der Antistrophe als anakrusischer Glykoneus hergestellt werden, der letzte Vers ist gleichfalls ein anakrusischer Glykoneus mit *ἄλογος* in der letzten Thesis. — Electra zweites Stasimon v. 1058—1069 = 1070—1081 ist von Gleditsch C. S. p. 53 vortrefflich abgetheilt und erklärt. — Die Trachinierinnen haben keine ganz reine logaödische Strophe, die Syzygie des zweiten Stasimon v. 633—639 = 640—645 enthält an zweiter Stelle einen katalektisch-trochäischen und am Schlusse einen katalektisch-iambischen Dimeter. — Der Philoktet ist nächst dem Oedipus Coloneus am reichsten an reinen Logaöden, worin sich eine Annäherung an die Euripideischen Stücke zeigt, aber die Beimischungen sind häufiger und freier. 1. In der Parodos, welche durchgehends logaödisch gebaut ist, beginnt die erste Syzygie v. 135—143 = 150—158 mit einem iambischen Trimeter und schliesst mit einer sonst nirgends vorkommenden akatalektisch-daktylischen Tetrapodie und einem katalektisch-iambischen Dimeter; isolirt, aber nachdrucksvoll steht v. 3 *φράζε μοι.* Die zweite Syzygie v. 169—179 = 180—190 ist sehr gut analysirt von Gleditsch C. S. p. 160, in der dritten Syzygie v. 201—209 = 210—218 ist der erste Vers ein synkopirter iambischer Trimeter mit Auflösungen, der zweite besteht aus einem Pherekrateus und einem Adonius, welcher dem

Pherekrateus rhythmisch gleichzusetzen ist. 2. Die erste Syzygie des zweiten Kommos v. 1081—1094 = 1101—1115 ist in den letzten vier Reihen daktylisch-iambisch (ἔλωσί μ᾽· οὐ γὰρ ἴσχω, nicht ἰσχύω). Vgl. über den ganzen Kommos Gleditsch C. S. p. 171, namentlich über v. 1140—1145 = 1163—1168 p. 179. — Der Oedipus Coloneus steht in Bezug auf die reinen Logaöden den Euripideischen Stücken noch näher als der Philoktet: 1. Im ersten Kommos enthält die sehr einfach construirte, in der Strophe lückenhafte Syzygie v. 178—187 = 194—206 an vorletzter Stelle einen iambischen Dimeter mit Auflösung der beiden ersten Arsen, v. 207—211 ist ein System, vgl. Gleditsch C. S. p. 195. 2. Zweiter Kommos v. 510 — 520 = 521 — 533, ebendaselbst p. 201. 3. Erstes Stasimon v. 668—680 = 681—693 enthält ausser den Logaöden eine daktylische und iambische Reihe. 4. Die Epode des zweiten Stasimon v. 1239—1248 steht auf der Grenze. Nach der handschriftlichen Ueberlieferung beginnt sie mit einer iambischen und trochäischen Reihe und verläuft in acht logaödischen Reihen. Zu bemerken ist sowohl hier wie in der oben erwähnten Strophe Aias v. 693, dass in dieser Klasse die Iamben, bez. Trochäen meist vorausgehen und die Logaöden folgen, während in der zweiten Klasse das Umgekehrte stattfindet. 5. Im letzten Kommos, über dessen Composition Gleditsch C. S. p. 224 handelt, bildet der Gesang des Chores v. 1693—1696 = 1720—1723 ein logaödisches System, wenn man mit Gleditsch τὸ streicht.

Euripides hat die reinen oder sehr wenig gemischten Logaöden häufiger gebraucht als Sophokles, überhaupt häufiger als jede andere logaödische Compositionsweise; am häufigsten kommen sie vor in der Electra, dem Ion und in der Iphigenia Aulidensis, gar nicht in den Troades und der Hecuba, nur einmal in der Medea und den Phönissen. Reihen πρὸς δυοῖν und synkopirt-logaödische Reihen sind sehr selten zugelassen. Bezüglich der Epimixis alloiometrischer Reihen ist zu bemerken, dass sie fast nur entweder am Anfange oder am Schlusse, jedenfalls aber an significanten Stellen der Strophe stehen und sehr vereinzelt vorkommen. Wir geben eine Uebersicht über dieselben, im Uebrigen wird die blosse Aufzählung der hierher gehörigen Strophen und Parthieen genügen. Am häufigsten sind gebraucht iambische und trochäische Reihen: Trochäische Tripodie (kein Dochmius) mit aufgelösten Arsen und akatalek-

tischem Pherekrateus, die jedoch zu einer Hexapodie zusammengefasst werden können, am Anfang El. 169 *ἔμολέ τις ἔμολε γαλακτοπότας ἀνήρ*, ebendaselbst im Anfang v. 726 = 737 *τότε δὴ τότε φαεννὰς* = *λέγεται, τὰν δὲ πίστιν* ⏑ ⏑ ⏗ ⏖ ⏑ — ⏓, wohl als synkopirte iambische Tetrapodie mit zweisilbiger Anakrusis zu messen. Heraclid. v. 380 am Schlusse *πόλιν, ἀλλ' ἀνάσχου* ⏑ ⏑ — ⏑ ⏗ — synkopirte iambische Tripodie mit zweisilbiger Anakrusis. Hippol. v. 533 an vorletzter Stelle iambische Tripodie *ἵησιν ἐκ χερῶν*. Hel. v. 515 an erster Stelle synkopirte iambische Hexapodie *ἤκουσα τᾶς θεσπιῳδοῦ κόρας* — ⏗ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏗ — ⏑ —, ebendaselbst v. 13 und 14 ein iambischer Trimeter und ein katalektisch-iambischer Dimeter mit zahlreichen Auflösungen *ποιμένος, ὃς ἄβροχα πεδία καρποφόρα τε γᾶς | ἐπιπετόμενος ἰακχεῖ*. Iphig. Aul. v. 586 und 587 am Schlusse eine iambische, trochäische und daktylische Reihe und ein anakrusischer Adonius *ἔρωτι δ' αὐτὸς ἐπτοάθης. | ὅθεν ἔρις ἔριν | Ἑλλάδα σὺν δορὶ ναυσί τ' ἄγει | ἐς Τροίαν πέργαμα*. Bakch. v. 412 gegen das Ende *ἐκεῖσ' ἄγε με, Βρόμιε Βρόμιε* iambischer Dimeter und v. 875 *βροτῶν ἐρημίας* iambische Tripodie. Bei Weitem seltener finden sich Daktylen oder Daktylen und Trochäen: Electr. v. 140 am Anfang zwei zusammenhängende daktylische Tetrapodieen: *θὲς τόδε τεῦχος ἐμᾶς ἀπὸ κράτος ἑ|λοῦσ', ἵνα πατρὶ γόους νυχίους*. Iphig. Aul. v. 225 ff. in den interpolirten Versen finden sich wohlbemerkt gegen die Gewohnheit des Euripides drei daktylische Tetrapodieen hinter einander und eine trochäische Tetrapodie am Schlusse, ebendaselbst v. 1043 gegen die Mitte *ἐν γᾷ κρούουσαι* — ⏗ — — — (Anapästen? Jedenfalls kein Dochmius) und v. 1047 *Πηλιάδα καθ' ὕλαν* ⏗ ⏑ ⏖ ⏑ — — Ithyphallicus. Choriamben kommen vor zweimal Iph. Taur. v. 435 *τὰν πολυόρνιθον ἐπ' αἶαν* und Rhes. v. 368 *σᾷ χερὶ καὶ σῷ δορὶ πράξας τάδ' ἐς οἶκον ἔλθοις*. Daktylo-epitritisch mit einem folgenden Ithyphallicus ist der Anfang vom Alkest. v. 368—371.

Die sämmtlichen hierher gehörigen Stellen sind die folgenden: Alkest. v. 568—577 = 578—587, 962—972 = 973—983. Med. v. 431—438 = 439—445. Hiket. v. 955—962 = 963—970, *ἐπῳδὸς* 971—979. Androm. 501—514 = 523—536 je vier Systeme. Electr. v. 112—124 = 127—139, *μεσῳδὸς* v. 150—156 (Lücke vorher?), 167—189 = 190—212, 726—736 = 737—746. Heraclid. *ἐπῳδὸς* v. 371—380, 748—758 = 759—769, 910—918 = 919—927. Hippol. v. 141—150 = 151—160, 545—554

= 555 — 564. Hec. v. 466 — 474 = 475 — 483. Herc. fur. v. 348 — 363 = 364 — 379, 781 — 797 = 798 — 814. Iphig. Taur. v. 421 — 438 = 439 — 455, 1089 — 1105 = 1106 — 1122, 1123 — 1136 = 1137 — 1151. Ion v. 184 — 193 = 194 — 204, 1048 — 1060 = 1061 = 1073. Helena v. 515 — 527, 1337 — 1352 = 1353 — 1386. Orest. v. 807 — 818 = 819 — 830, ἐπῳδὸς v. 831 — 843. Phoen. v. 202 — 213 = 214 — 225, μεσῳδὸς v. 226 — 238. Iphig. Aul. v. 164 — 170 = 185 — 191, 206 — 230, 543 — 557 = 558 — 572. 573 — 589, 751 — 761 = 762 — 772, 1036 — 1057 = 1058 — 1079, ἐπῳδὸς v. 1080 — 1097. Bakch. v. 862 — 881 = 882 — 901, Cycl. v. 41 — 54 = 55 — 68. Rhes. v. 342 — 350 = 351 — 359, 360 — 369 = 370 — 379.

2. Iambo-Logaöden sind von allen logaödischen Compositionsweisen die häufigsten bei Sophokles, sie sind von ihm zu einer stehenden typischen Form der Tragödie ausgebildet und auf Euripides übergegangen, der sie jedoch bei Weitem nicht mit der Vorliebe wie Sophokles gebraucht. Sie sind nicht etwa als eine Weiterentwickelung der reinen Logaöden anzusehen, sondern haben einen ganz anderen Ursprung. Wir haben sie nämlich im tiefsten Grunde als eine logaödische Umbildung der iambischen und trochäischen Strophen des Aeschylus zu freieren Formen aufzufassen, daher denn auch alle Reihen der genannten Aeschyleischen Strophen hier Bürgerrecht haben und zugleich eine Uebertragung der in jenen Strophen entwickelten Gesetze der Synkope auf die logaödischen Reihen stattfindet. Wir müssen also den Sachverhalt so auffassen: Die iambischen und trochäischen Strophen des Aeschylus, welche das Hauptmaass seines tragischen Pathos sind, sind bei Sophokles nicht geradezu durch die Logaöden verdrängt worden oder überhaupt zurückgetreten, sondern sie sind ebenso ein Hauptmaass des Sophokles, aber durch Hinzufügung von logaödischen Reihen modificirt. Nicht die Logaöden sind in diesen Strophen des Sophokles als das Primäre anzusehen, dem die Iamben hinzugefügt sind, sondern umgekehrt die Iamben, denen Logaöden häufig in der synkopirten Form der iambischen Reihen beigegeben sind. Aeschylus selbst war insofern schon vorausgegangen, als er bisweilen iambischen und trochäischen Strophen choriambischen Schluss und logaödischen Strophen iambische Reihen eingefügt hatte. Wir werden es daher leicht begreifen, dass einerseits in manchen Strophen des Sophokles die Iamben stark überwiegen und wir

iambische Strophen des Aeschylus mit einigen logaödischen Reihen vor uns zu haben glauben, wie dass andererseits Sophokles sich bisweilen von den iambischen Strophen des Aeschylus soweit entfernt, dass der iambische Charakter einer Strophe verdunkelt ist und der historische Ursprung der iambisch-logaödischen Strophen zurücktritt. In Folge dieser Erkenntniss von dem Ursprunge der Iambo-Logaöden des Sophokles können wir auch das Ethos derselben bestimmen: es ist dasselbe wie das der iambischen Strophen des Aeschylus, aber gemildert durch die graziöse Lebhaftigkeit der logaödischen Reihen. Dem entsprechend hat Sophokles namentlich durch den seltenen Gebrauch stark synkopirter Formen und durch die häufigere Zulassung längerer iambischer und trochäischer Reihen ohne alle Synkope, sowie durch die Zulassung trochäischer und iambischer Tripodieen, die nach Analogie der logaödischen Reihen mit der Freiheit des Polyschematismus und mit der Verlängerung der der letzten Arsis vorhergehenden Thesis gebildet sind, diese Strophen leichter und beweglicher, weniger gravitätisch und feierlich gemacht. So spiegelt sich in dieser Umbildung die Verschiedenheit des Charakters des Sophokles von dem des Aeschylus deutlich ab. Dies ist die allein richtige, historische Auffassung über Entstehung und Charakter der Iambo-Logaöden des Sophokles, die wir früher nur geahnt, wenn wir sagten, dass den logaödischen Strophen iambische und trochäische Reihen des tragischen Tropos beigemischt seien, aber nicht scharf und klar im Hinblicke auf die Entwickelung der tragischen Metren gefasst hatten. Das Räthsel über die Bedeutung der bei Sophokles in diesen Strophen sich so oft findenden langen Silben am Anfange oder Schlusse der logaödischen Reihen ist hiermit gelöst, d. h. wie einerseits die iambischen (trochäischen) Reihen des tragischen Tropos logaödisch umgebildet werden können, so können andererseits die logaödischen Reihen nach den Gesetzen der iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos umgebildet werden, sodass das Ganze zu einer einheitlichen Masse verschmolzen wird. Unter diesem Gesichtspunkt wird nun auch das Gefühl der Unbehaglichkeit und Unsicherheit, das Viele noch in der Auffassung und Messung der Iambo-Logaöden des Sophokles empfinden, ebenso verschwinden müssen, wie es in der Auffassung und Messung der ehemals „antispastisch-kretischen“ Strophen längst allgemein verschwunden ist. Freilich können

wir nicht überall mit voller Sicherheit entscheiden, wo Irrationalität oder wo Synkope stattfindet, aber wo die Verlängerung der Schlussthesis in katalektischen Pherekrateen oder katalektisch-logaödischen Pentapodieen strophisch und antistrophisch stattfindet oder wo akatalektische Pherekrateen vereinzelt zwischen Glykoneen stehen oder auch in grösserer Anzahl folgen, da ist meist Synkope anzunehmen, d. h. rhythmisch haben diese logaödischen Tripodieen die Geltung von Tetrapodieen, die Pentapodieen die Geltung von Hexapodieen genau so wie die betreffenden Reihen in den iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos. Die hier in Betracht kommenden logaödischen Reihen, welche rhythmisch eine andere Messung haben können als das äussere metrische Silbenschema zeigt, sind die folgenden:

1. Pherekrateen mit verschiedener Stellung des Daktylus und mit oder ohne Anakrusis rhythmisch zur logaödischen Tetrapodie ausgedehnt

akatalektisch:

— ◡◡ — ◡ ∟ —
— ⏒ — ◡◡ ∟ —,

katalektisch:

— ◡◡ ∟ ∟ —
∟ ∟ — ◡◡ —

2. Akatalektische und katalektische Pentapodieen mit einem oder mehreren Daktylen in verschiedener Stellung mit oder ohne Anakrusis zu logaödischen Hexapodieen ausgedehnt:

— ◡◡ — ◡ — ◡ — ◡ ∟ —
— ◡◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ ∟ —
— ◡◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ ∟ —
— — — ◡◡ — ◡ ∟ ∟ —
u. s. w.

3. Der Adonius mit oder ohne Anakrusis zu einer Tripodie gleich einem Pherekrateus ausgedehnt — ◡ ◡ ∟ —, wenn er nicht als Clausel steht.

Diese Messung muss eintreten, wo die benachbarten Kola sie erheischen, damit nicht ungleiche Reihen bunt und wild durch einander gewürfelt erscheinen; sie unterbleibt, wo dies nicht der Fall ist. Hiermit verschwindet in den meisten Fällen der auffallende Umstand, dass einzelne Pherekrateen oder logaödische

Pentapodieen unter Glykoneen gemischt sind*). Hiervon verschieden ist die Freiheit der Alogie in den logaödischen Reihen, die wir als eine weitere Ausdehnung der im ersten trochäischen Fusse der Logaöden seit uralter Zeit zugelassenen Freiheit (Basis) anzusehen haben, nicht allein analog den Trochäen und Iamben an den normalen Stellen in logaödischen Reihen mit und ohne Anakrusis, katalektischen und akatalektischen

— ⏑⏑ — ⏒ — ⏑ —
— ⏑ — ⏒ — ⏑⏑ —

sondern auch an den anomalen Stellen gleichfalls mit und ohne Anakrusis:

— ⏑⏑ — ⏒ — ⏒ —
— ⏑ — ⏒ — ⏑⏑ —

Wie die Eigenthümlichkeiten der iambischen und trochäischen Reihen des tragischen Tropos, soweit zulässig, auf die Logaöden übertragen sind, so hat umgekehrt eine Uebertragung dieser in den Logaöden entwickelten Freiheit auf die trochäischen und iambischen Reihen stattgefunden. In manchen Strophen findet sich daher für die iambischen und trochäischen Reihen an Stelle der kurzen Thesen, wie es sonst der tragische Tropos erfordert, die Irrationalität (epitritischer Dimeter und Trimeter) sogar als die vorwaltende Form. In ähnlicher Weise schliesst auch Eurip. Hippol. 752 mit einem in Epitriten gehaltenen iambischen System ab:

*) Consequent und scharfsinnig mit ausserordentlicher Gewandtheit in der Abtheilung der Reihen und Verse hat Gleditsch die Westphalschen Grundsätze der zweiten Auflage der Metrik in den 'Cantica der Sophokleischen Tragödien, Wien 1883' durchgeführt und in der 'Metrik der Griechen und Römer, Nördlingen 1885. Abdruck aus Iwan Müllers Handbuch der klassischen Alterthumswissenschaft', p. 556 ff. eine vorzügliche Uebersicht über die Bildung der logaödischen Reihen gegeben. Doch dürfen wir nicht verschweigen, dass wir die Constituirung nicht weniger Sophokleischer Strophen mittelst einer genial, aber zu frei geübten Kritik für problematisch halten; immerhin aber ist es ein grosses Verdienst, die melische Metrik eines hervorragenden griechischen Dichters in so durchgreifend energischer Weise behandelt zu haben. Im Folgenden ist uns das zuerst genannte Buch von Gleditsch von grossem Nutzen gewesen, öfters auch da, wo der Name nicht genannt werden konnte. In der Unterscheidung der verschiedenen Compositionsweisen glaubten wir für die einzelnen Strophen eine exactere Bezeichnung gebrauchen zu müssen. Auf die Herstellung der Eurhythmie dieser Strophen gehen wir nicht ein. Siehe auch die treffliche Abhandlung von Reiter de syllabarum in trisemam longitudinem productarum usu Aeschyleo et Sophocleo, Lipsiae 1887.

ὦ λευκόπτερε Κρησία | πορθμὶς, ἃ διὰ πόντιον | κῦμ' ἁλίκτυπον ἅλμας
ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν ὀλβίων ἀπ' οἴκων,
κακονυμφοτάταν ὄνασιν. ἦ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων
ἦ Κρησίας ἐκ γᾶς δύσορνις ἔπτατο
5 *κλεινὰς Ἀθήνας, Μουνύχου δ' ἀκ|ταῖσιν ἐκδήσαντο πλεκτὰς | πει-*
σμάτων ἀρχὰς ἐπ' ἀπεί|ρου τε γᾶς ἔβασαν.

Glykoneisches System von drei Reihen.

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —,

Anakrusisch-epitritisches System.

Für die Irrationalität der zweiten oder dritten Thesis in der iambischen Tripodie finden wir zwei sichere Beispiele:

⏑ ⏑́ ⏑̄ — ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑̄ —

Hecub. 449 = 460 *κτηθεῖσ' ἀφίξομαι* — *πτόρθους Λατοῖ φίλα.* Trach. 846 = 857 *ἢ που ὀλοὰ στένει* — *ἃ τότε θοὰν νύμφαν.* Dies sind die von Hermann sogenannten ischiorrhogischen Reihen, ein Name, der von den Byzantinern für den Choliamb gebraucht wird (Tzetz. de metr. in Anecd. Oxon. ed. Cramer III, p. 310, tractatus Harlejanus ed. G. Studemund, Ind. Lect. Vratisl. 1887/88, p. 16). Wir können in diesen Reihen nur eine Ausdehnung der für die Logaöden gestatteten Freiheit auf die Iamben erblicken, wie dies auch bei Pindar und Simonides vorkommt. Dieselbe irrationale Messung findet ohne Zweifel auch an manchen Stellen statt, wo die Responsion keine Ancipität zeigt. Die iambische Epode im ersten Stasimon von Soph. El. v. 502—515, in welcher durchgehends die vorletzte Silbe lang ist, rechnen wir nicht mehr hierher, sondern nehmen mit Gleditsch C. S. p. 47, der sie vortrefflich constituirt und erklärt hat, durchgängig *τονή* an. Ueberhaupt enthalten bei Weitem die meisten derartigen iambischen Tripodieen keine *χρόνοι ἄλογοι*, sondern *τρίσημοι*: ⏑ ⊔ ⊔ — ⏑ — und ⏑ — ⏑ — ⊔ —. Jedenfalls hat Hermann sein ischiorrhogisches Metrum viel zu weit ausgedehnt und namentlich durfte er sich Oed. Col. 1074 keine Umstellung erlauben. Ueber dies Stasimon s. Gleditsch C. S. p. 211 und 212. Sophokles befolgt gewöhnlich das Gesetz, dass nur die Anfangs- oder Schlussverse Logaöden enthalten, während die übrigen Verse iambisch oder trochäisch sind, wirkliche Mischung der beiden Hauptbestandtheile findet nur sehr selten statt, öfters machen die Strophen geradezu den Eindruck der Zweitheilung.

Die sämmtlichen hierher gehörigen Strophen des Sophokles sind folgende: Antigone erstes Stasimon v. 354—364 = 365—375:

καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
πάγων ἐναίθρεια καὶ
δύσομβρα φεύγειν βέλη·
5 παντοπόρος ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον· Ἅιδα μόνον
φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται·
νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς ξυμπέφρασται.

⏒ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
5 —́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — —

Die Syzygie enthält im Anfang zwei daktylische Tripodieen mit einsilbiger Anakrusis und eine logaödische Reihe *πρὸς δυοῖν*, die folgenden sieben Reihen gehören sämmtlich den iambischen, bez. trochäischen Strophen des tragischen Tropos an. Zweites Stasimon v. 582—592 = 593—603 ist im Anfang daktylo-epitritisch und dann iambisch, schon oben erklärt. Gleditsch C. S. p. 106 schreibt zu 'daktylo-epitritisch' in Parenthese mit Recht 'logaödisch'. Der dritte Vers lässt sich nämlich am bequemsten in einen Epitriten und eine logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν* zerlegen, der erste kann als anakrusisch-logaödische Pentapodie *πρὸς δυοῖν* gemessen werden, alle übrigen Reihen sind ununterbrochen iambisch. Die Strophe macht im Ganzen unläugbar den Eindruck einer sehr frei gebildeten Bastardform. In demselben Stasimon hat die Syzygie v. 604—614 = 615—625 wie das unten zu besprechende dionysische Hyporchema gegenüber den meisten anderen Strophen die Eigenthümlichkeit, dass die beiden Bestandtheile mehr als sonst gemischt sind, doch steht die Ueberlieferung nicht überall fest. Ebenso im ersten Kommos v. 838—856 = 857—875. — Viertes Stasimon v. 966—976 = 977—987. Die ersten fünf Verse sind logaödisch mit Ausnahme von *διςσοῖσι Φινείδαις*, welcher tetrapodisch zu messen ist ⏒ — ⏑ ∟ ∟ —, dann folgen vier iambische Verse; die Strophe ist also nahezu getheilt. — Dionysisches Hyporchema v. 1115—1125 = 1126—1136 und 1137—1145 = 1146—1152:

α'. πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα
καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα
γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις
Ἰταλίαν, μέδεις δὲ παγκοίνοις Ἐλευσινίας
5 Δῃοῦς ἐν κόλποις,
ὦ Βακχεῦ, Βακχᾶν
ὁ ματρόπολιν Θήβαν
ναιετῶν παρ' ὑγρῶν
Ἰσμηνοῦ ῥείθρων ἀγρίου τ'
10 ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος·

β'. τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾷς ὑπερτάταν πόλεων
ματρὶ σὺν κεραυνίᾳ·
καὶ νῦν, ὡς βιαίας
ἔχεται πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου,
5 μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν
ὑπὲρ κλιτὺν ἢ στονόεντα πορθμόν.

Die beiden Syzygien haben das Gemeinsame, dass Iamben und Logaöden mehr als sonst gemischt sind. Die langen Silben *Δῃοῦς ἐν κόλποις* und *ὦ Βακχεῦ, Βακχᾶν* sind weder Molossen noch Anapästen, sondern synkopirte iambische Tetrapodieen. — Oed. Tyr. Zweites Stasimon v. 863—872 = 873—882, nahezu getheilt: die ersten fünf Verse iambisch, bez. der zweite und dritte trochäisch mit folgendem Pherekrateus: **ὑψίποδες οὐρανίαν**, dessen erste Arsis aufgelöst ist, die übrigen vier logaödisch, die beiden letzten im Auslaute synkopirt:

ἔτικτεν οὐδὲ μή ποτε λάθα κατακοιμάσῃ·
θεὸς ἐν τούτοις μέγας οὐδὲ γηράσκει.

∪ —́ ∪ — ∪ — ∪∪ — —́ ∪∪ └ └ —
∪∪ —́ — — ∪∪ — ∪ └́ └ —.

V. 883—896 = 897—910 enthält im Anfange zwei und am Schlusse eine logaödische Reihe, im Uebrigen zehn iambische, in denen die häufigen *ἄλογοι* (epitritische Form) zu bemerken sind:

εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερσὶν ἢ λόγῳ πορεύεται
Δίκας ἀφόβητος οὐδὲ δαιμόνων ἕδη σέβων,
κακά νιν ἕλοιτο μοῖρα,
δυσπότμου χάριν χλιδᾶς,
5 εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως
καὶ τῶν ἀσέπτων ἕρξεται,
ἢ τῶν ἀθίκτων ἕξεται ματάζων.
τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ θυμῶν βέλη
εὔξεται ψυχᾶς ἀμύνειν;
10 εἰ γὰρ αἱ τοιαίδε πράξεις τίμιαι,
τί δεῖ με χορεύειν;

Drittes Stasimon v. 1204—1212 = 1213—1222, nur am Schlusse einige Logaöden:

τὰ νῦν δ' ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος;
τίς ἄταις ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις
ξύνοικος ἀλλαγᾷ βίου;
ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα,
5 ᾧ μέγας λιμὴν
αὐτὸς ἤρκεσεν
παιδὶ καὶ πατρὶ
θαλαμηπόλῳ πεσεῖν,
πῶς ποτε, πῶς ποθ' αἱ πατρῷαί σ' ἄλοκες φέρειν, τάλας,
10 σῖγ' ἐδυνάθησαν ἐς τοσόνδε;

Aias: Zweiter Kommos v. 372—376 = 387—391 hat Gleditsch C. S. p. 12 richtig abgetheilt, nur behalten wir den Pherekrateus *ὢ δύσμορος, ὃς χεροῖν* — *ὦ Ζεῦ, προγόνων πάτερ* bei. — Electra: Ueber die iambisch-logaödische Parthie v. 244—250 s. Gleditsch C. S. p. 45 nebst der Anmerkung. — Erstes Stasimon v. 472—487 = 488—503 enthält nur in den beiden ersten Versen *εἰ μὴ* — *σοφᾶς* und in *ἀδυπνόων κλύουσαν* sowie gegen das Ende in *ἅ νιν κατέπεφνεν αἰσχίσ ταις* — logaödische, im Uebrigen iambische, bez. trochäische Reihen. — Zweites Stasimon v. 1082—1089 = 1090—1097 im Anfange zwei Logaöden, zwischen welchen sich eine iambische Reihe befindet, im Uebrigen Iamben. — Trach.: Zweites Stasimon v. 647—654 = 655—662 enthält im Anfange zwei logaödische, dann sechs iambische Reihen. In der ersten Syzygie des dritten Stasimon v. 821—830 = 831—840 ist von den beiden ersten Versen der eine als logaödische Pentapodie *πρὸς δυοῖν* mit Anakrusis, der zweite als katalektisch-anapästische Tetrapodie zu messen, sonst findet sich noch v. 826 nahezu in der Mitte ein akatalektischer Pherekrateus *τῷ Διὸς αὐτόπαιδι* an einer auffallenden Stelle; in der zweiten Syzygie v. 841—851 = 852—886 bildet den Anfang eine Gruppe von drei logaödischen Reihen, sodann folgen eine trochäische und drei iambische, zum Schlusse zwei Pherekrateen, welche drei Choriamben mit einsilbiger Anakrusis umschliessen, — wohl die bewegteste Strophe dieser Klasse, welche an Euripides erinnert. Auch im vierten Stasimon weicht die Syzygie v. 953—961 = 962—970 insofern von den meisten anderen Strophen dieser Klasse ab, als die drei logaödischen Reihen, zu denen eine äusserst selten vorkommende anapästische tritt, ohne merkbaren Grund in der Strophe zerstreut sind. — Die Iambo-Logaöden

der beiden letzten Stücke des Sophokles enthalten manche Eigenthümlichkeiten, aus denen sich ergibt, dass der Ursprung dieser Strophen aus den iambischen und trochäischen Strophen des Aeschylus allmälig zurücktritt. Im Philoktet erwies sich die erste Syzygie der Parodos v. 135—143 = 150—158, die wir der ersten Klasse zurechneten, freier als gewöhnlich gebildet, dasselbe gilt von den iambischen Logaöden des zweiten Kommos v. 1210—1217, die freilich handschriftlich manches Bedenken erregen. Mit einer Umstellung in dem monströsen Verse *ὦ πόλις, ὦ πόλις πατρία*, den Nauck glaubte — ◡◡ — ◡ — ◡◡ — auffassen zu müssen, ist zu schreiben:

ΧΟ. τί ποτε; ΦΙ. πατέρα ματεύων.
ΧΟ. ποῖ γᾶς; ΦΙ. ἐς Ἅιδου·
οὐ γάρ ἐστ' ἐν φάει γ' ἔτι.
ὦ πόλις, ὦ πατρία πόλις,
5 *πῶς ἂν εἰσίδοιμ' ἄθλιός σ' ἀνήρ,*
ὅς γε σὰν λιπὼν ἱερὰν λιβάδ',
ἐχθροῖς ἔβαν Δαναοῖς
ἀρωγός· ἔτ' οὐδέν εἰμι.

Wir möchten keinesfalls diese freie Composition mit Gleditsch verwischen, der zwar ein recht glattes und elegantes logaödisches System, aber mit allzustark eingreifenden Mitteln hergestellt hat. — Oed. Col. im ersten Stasimon ist die Syzygie v. 694—706 = 707—719 einzig in ihrer Art: Zwei logaödisch-choriambische Verse beginnen und zwei schliessen, sie umgeben vier iambische Verse, welche an vorletzter Stelle von einem logaödisch-choriambischen Verse unterbrochen werden:

ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ γᾶς Ἀσίας οὐκ ἐπακούω,
οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος πώποτε βλαστὸν
φύτευμ' ἀγήρατον αὐτόποιον,
ἐγχέων φόβημα δαΐων,
5 *ὃ τᾷδε θάλλει μέγιστα χώρᾳ,*
γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας,
τὸ μέν τις οὐθ' ἁβὸς οὔτε γήρᾳ
σημαίνων ἁλιώσει χερὶ πέρσας· ὁ γὰρ αἰὲν ὁρῶν κύκλος
λεύσσει νιν Μορίου Διὸς χὰ γλαυκῶπις Ἀθάνα.

Zweites Stasimon v. 1044—1058 = 1059—1073: die beiden Bestandtheile sind mehr als gewöhnlich gemischt und die Iamben, bez. Trochäen haben meist epitritische Form; auch diese Syzygie steht wie manche andere des Oedipus Coloneus den Euripideischen näher als den älteren Sophokleischen. Im dritten Stasimon ist die Syzygie v. 1211—1224 = 1225—1238 geradezu als zwei-

theilig zu bezeichnen. Die ersten acht Reihen sind logaödisch: Glykoneen und Pherekrateen der gewöhnlichsten Form, dann folgt ein iambischer Dimeter und ein System von vier trochäischen Reihen, die nicht an die trochäischen und iambischen Strophen des Aeschylus, sondern an die Iambo-Trochäen des Euripides erinnern, welche Sophokles im fünften Kommos unseres Stückes adoptirt hat, — eine Strophenform von sehr leichtem Kaliber, in der das Ethos der iambischen und trochäischen Strophen des Aeschylus ganz verschwunden ist:

XO. *ὅστις τοῦ πλέονος μέρους χρῄζει τοῦ μετρίου παρεὶς*
ζώειν, σκαιοσύναν φυλάσσων ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται.
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ
ἁμέραι κατέθεντο δὴ
5 *λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέρποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου,*
ὅταν τις ἐς πλέον πέσῃ
τοῦ θέλοντος· ὁ δ' ἐπίκουρος ἰσοτέλεστος,
Ἄιδος ὅτε Μοῖρ' ἀνυμέναιος
ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε,
θάνατος ἐς τελευτάν.

Ueber das vierte Stasimon, welches nur eine Syzygie enthält, v. 1556—1566 = 1567—1577 ist nur soviel mit Sicherheit zu sagen, dass die drei ersten Reihen Pherekrateen, die drei letzten iambisch sind, die mittleren, welche kritisch unsicher sind, scheinen eine Mischung von Iamben und Logaöden zu enthalten, sodass die Syzygie der oben erwähnten des zweiten Stasimon nahe tritt, keinesfalls aber sind Dochmien anzunehmen.

Bei Euripides sind die Iambo-Logaöden Sophokleischen Stiles, wie sie in den älteren Stücken erscheinen, gegenüber sowohl der ersten wie den folgenden Klassen sehr zurückgetreten. Er mischt die beiden Bestandtheile mehr untereinander, gebraucht die schweren synkopirten Iamben noch viel seltener als Sophokles, an ihrer Stelle leichtere Formen, überhaupt die logaödischen Reihen stets in grösserer Anzahl als iambische, öfters in unmittelbarer Folge, sodass bisweilen die Unterscheidung dieser Klasse von der ersten schwierig wird. Nach diesen Kriterien lässt sich eine iambisch-logaödische Parthie des Euripides von einer Sophokleischen der älteren Stücke meist mit grosser Leichtigkeit unterscheiden, während dagegen die betreffenden Parthieen im Philoktet und Oedipus Coloneus den Euripideischen schon sehr nahe stehen. Wir finden Iambo-Logaöden nur in der Alkestis, der Hecuba, dem Hercules furens, Ion, der Helena, den

Bakchä und dem Kyklops meist nur ein- oder zweimal an folgenden Stellen, die wir summarisch aufführen:

Alk. v. 213—225 = 226—237, 252—258 = 259—265. Hec. v. 629—637 = 638—646, ἐπῳδὸς v. 647—657, 923—932 = 933—942. Herc. fur. v. 408—424 = 425—441, 763—771 = 772—780. Ion v. 205—218 = 219—236, 1074—1089 = 1090—1105. Hel. v. 1301—1318 = 1319—1336. Bacchae v. 402—415 = 416—433. ἐπῳδὸς v. 902—911. Cyclops v. 656—662.

3. Anapästische (daktylische, bez. choriambische Logaöden sind gegenüber den iambischen Logaöden bei Sophokles nur in geringer Anzahl vorhanden. Sie haben mit dem Simonideischen Logaödenstil nichts gemein und lehnen sich abgesehen davon, dass Iamben und Trochäen in ihnen theils gar nicht, theils sehr selten vorkommen, an die Aeschyleischen Logaöden der zweiten Klasse an, mit denen sie auch die Choriamben gemeinschaftlich haben; doch ist nicht zu verkennen, dass manche dieser Strophen einen sehr modernen Charakter tragen, der an die spät geborenen daktylischen Systeme erinnert. Die Choriamben, welche wir als synkopirte Daktylen anzusehen haben, finden sich in Scenen heftiger Erregung hier und da auch schon in den iambo-logaödischen Strophen und ohne Logaöden bloss mit Anapästen verbunden, aber doch in unmittelbarer Nachbarschaft von Logaöden z. B. im zweiten Stasimon der Electra des Sophokles v. 823—835 = 836—848. In zwei Fällen, die wir unten aufzuführen haben, sind den choriambisch-anapästischen (daktylischen) Strophen einige iambische Reihen hinzugefügt, doch ist dies gegenüber dem Eindruck des Ganzen nicht maassgebend.

Antig. Parodos v. 134—140 = 148—154:

ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέσε ταντalωθεὶς
πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ
βακχεύων ἐπέπνει
ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.
5 εἶχε δ' ἄλλᾳ τὰ μὲν,
ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης
δεξιόσειρος.

Die Strophe ist als choriambisch-logaödisch zu bezeichnen. Sie beginnt mit zwei logaödischen Pentapodieen πρὸς τρισίν, welche mit einem Pherekrateus schliessen; dann folgt ein dritter Glykoneus und eine synkopirte trochäische Tetrapodie; den Schluss

bildet ein choriambisches System mit einem Adonius. — Viertes Stasimon v. 944—954 = 955—965 mit zwei iambischen Versen am Schlusse, welche dem entschieden choriambisch-logaödischen Charakter keinen Eintrag thun:

> *ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς*
> *ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς·*
> *κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη·*
> *καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ παῖ,*
> 5 *καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους.*
> *ἀλλ' ἁ μοιριδία τις δύνασις δεινά·*
> *οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἁλίκτυποι*
> *κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν.*

Aias Epode der Parodos v. 194—200 ist von den Herausgebern vielfach misshandelt. Wir schreiben nach der handschriftlichen Ueberlieferung selbst ohne die nahe liegende Veränderung von *μακραίωνι* in *μακραίων* in folgender Verstheilung:

> *ἀλλ' ἄνα ἐξ ἑδράνων, ὅπου μακραίωνι*
> *στηρίζει ποτὶ τᾷδ' ἀγωνίῳ σχολᾷ*
> *ἄταν οὐρανίαν φλέγων.*
> *ἐχθρῶν δ' ὕβρις ὧδ' ἀτάρβητα*
> 5 *ὁρμᾶται ἐν εὐανέμοις βάσσαις,*
> *πάντων καγχαζόντων*
> *γλώσσαις βαρυάλγητα·*
> *ἐμοὶ δ' ἄχος ἕστακεν.*

Die zwei ersten Verse enthalten zwei logaödische Hexapodieen (die erste *πρὸς δυοῖν* am Schlusse mit einem *ἄλογος*), dann folgen zwei Glykoneen, deren zweiter mit einer Anakrusis anhebt und in der letzten Thesis einen *ἄλογος* hat, die nächsten drei Reihen sind unzweifelhaft anapästisch zu messen und bedürfen keiner Veränderung, die letzte Reihe ist ein logaödischer Prosodiakos mit *ἄλογος* in der letzten Thesis, der sich öfters mit Anapästen verbindet. — Electra erster Kommos v. 823—836 = 837—848: die Strophe beginnt und schliesst mit logaödisch-choriambischen Reihen, in der Mitte befinden sich Anapästen. S. Gleditsch C. S. p. 52. — Trach. Parodos v. 112—121 = 122—131:

> *πολλὰ γὰρ ὥστ' ἀκάμαντος ἢ νότου ἢ βορέα τις*
> *κύματ' ἐν εὐρέϊ πόντῳ βάντ' ἐπιόντα τ' ἴδῃ,*
> *οὕτω δὲ τὸν Καδμογενῆ στρέφει, τὸ δ' αὔξει βιότου*
> *πολύπονον, ὥσπερ πέλαγος Κρήσιον. ἀλλά τις θεῶν*
> 5 *αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἅιδα σφε δόμων ἐρύκει.*

Von den fünf Versen enthalten die beiden ersten vier daktylische Reihen, der dritte zwei synkopirte Glykoneen mit Ana-

krusis, der vierte einen ebenso gebildeten Glykoneus mit Auflösung der ersten Thesis und einen ersten Glykoneus, der fünfte gleichfalls einen ersten Glykoneus und einen Pherekrateus. Choriamben sind hier nicht anzunehmen. — Ueber die beiden letzten Stücke ist wesentlich dasselbe zu sagen wie in den vorausgehenden Klassen: Philokt. erster Kommos lässt in der theilweise verderbten und sehr verschieden emendirten Syzygie v. 927—838 = 843 — 854 nur soviel erkennen, dass die Composition in Bezug auf stärkere Mischung der Reihen der Euripideischen sehr nahe steht. In der verderbten Epode 855—864 finden sich ausser den Logaöden und Daktylen zwei iambische Reihen. Im zweiten Kommos trägt die Syzygie v. 1123—1145 = 1146—1168 im Wesentlichen denselben Charakter wie die erwähnte des ersten Kommos. — Oed. Col. im ersten Kommos v. 216—223 wechselt mit den Personen regelmässig eine logaödische Reihe mit einer anapästischen in sonst nicht vorkommender Weise, v. 237—249 beginnt mit Logaöden und geht dann in ein daktylisches (nicht ganz wohlerhaltenes) System von völlig modernem Charakter über, welches mit einem synkopirten ersten Glykoneus endigt. Den Schluss bilden zwei daktylische Tetrapodieen, eine logaödische πρὸς δυοῖν, ein synkopirter erster Glykoneus und als Clausel eine trochäische Tripodie. Die Abtheilung der logaödischen Anfangsparthie haben wir Gleditsch C. S. p. 197 entlehnt:

AN. ὦ ξένοι αἰδόφρονες,
ἀλλ᾽ ἐπεὶ γεραὸν πατέρα
τόνδ᾽ ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ᾽ ἔργων
ἀκόντων ἀΐοντες αὐδάν,
5 ἀλλ᾽ ἐμὲ τὰν μελέαν, ἱκετεύομεν,
ὦ ξένοι, οἰκτίραθ᾽, ἃ
πατρὸς ὑπὲρ τοῦ δυσμόρου (für τοῦ μόνου codd.) ἄντομαι,
ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα
ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ᾽ αἵματος
10 ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον
αἰδοῦς κῦρσαι· ἐν ὑμῖν ὡς θεῷ
κείμεθα τλάμονες· ἀλλ᾽ ἴτε, νεύσατε τὰν ἀδόκητον χάριν·
πρός σ᾽ ὅ τι σοι φίλον ἐκ σέθεν ἄντομαι,
ἢ τέκνον ἢ λέχος ἢ χρέος ἢ θεός.
15 οὐ γὰρ ἴδοις ἂν ἀθρῶν βροτὸν — ⏑ ⏑
ὅστις ἄν, εἰ θεὸς ἄγοι,
ἐκφυγεῖν δύναιτο.

Euripides hat Strophen dieser dritten Compositionsweise nur wenig gebildet. Manche der hierher gehörigen können bei

der geringen Zahl der anapästischen oder daktylischen Reihen mit demselben Rechte der ersten Klasse zugewiesen werden, doch trägt eine Anzahl von Strophen den entschieden ausgeprägten Charakter der dritten Klasse. Es ist festzuhalten, dass Euripides zwei Klassen in hohem Grade bevorzugt hat, nämlich reine Logaöden mit einzelnen alloiometrischen Reihen und die in der folgenden Klasse zu betrachtenden iambo-anapästischen (trochäisch-daktylischen) Logaöden. Gegenüber Sophokles in seinen älteren Stücken tritt der Unterschied hervor, dass Euripides die beiden Bestandtheile dieser dritten Klasse wie gewöhnlich mehr nach Belieben gemischt hat. Die Untersuchung über etwaige Zunahme oder Abnahme des Gebrauches nach dem zeitlichen Unterschiede der Stücke führt zu keinem Resultate, ebensowenig die nahe liegende Vermuthung, dass in den Parthieen, welche nicht von dem Gesammtchore, sondern alternirend von Halbchören oder einzelnen Choreuten gesungen sind, die eingestreuten anapästischen und daktylischen Reihen etwa Marksteine für den Wechsel der Sänger sein könnten.

Med. v. 643—651 = 652—662:

ὦ πατρίς, ὦ δώματα, μὴ
δῆτ' ἄπολις γενοίμαν
τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα
δυσπέρατον αἰῶν',
5 *οἰκτρότατον ἀχέων.*
θανάτῳ θανάτῳ πάρος δαμείην
ἁμέραν τάνδ' ἐξανύσασα· μόχθων δ' οὐκ ἄλλος ὕπερθεν ἢ
γᾶς πατρίας στέρεσθαι.

Die Mehrzahl sind logaödische Reihen, darunter zwei mit anapästischer Anakrusis; dazu gesellen sich zwei daktylische Reihen v. 1 und 4, von denen die erste synkopirt ist, und in der zweiten Reihe von v. 3 ein Ithyphallicus. — Electra v. 452—463 = 464—475:

Ἰλιόθεν δ' ἔκλυόν τινος ἐν λιμέσιν
Ναυπλίοισι βεβῶτος
τᾶς σᾶς, ὦ Θέτιδος παῖ,
κλεινᾶς ἀσπίδος ἐν κύκλῳ
5 *τοιάδε σήματα δείματα*
φρικτὰ τετύχθαι·
περιδρόμῳ μὲν ἴτυος ἕδρᾳ
Περσέα λαιμοτόμαν ὑπὲρ
ἁλὸς ποτανοῖσι πεδίλοισι φυὰν
10 *Γοργόνος ἴσχειν, Διὸς ἀγγέλῳ σὺν Ἑρμᾷ*
τῷ Μαίας ἀγροτῆρι κούρῳ·

Auch hier ist die Mehrzahl der Reihen logaödisch, v. 9 und 10 choriambisch-logaödisch, im Uebrigen finden sich vier daktylische Reihen und zwar eine Pentapodie, zwei Tripodieen und eine Dipodie (*φρικτὰ* nothwendig für *Φρύγια*). Heracl. v. 353—361 = 362—370. Herc. fur. v. 637—654 = 655—672 choriambisch-logaödisch, *βαρύτερον* — *φάρος ἐγκαλύψαν* ist zu einem logaödischen Verse von drei Reihen mit beginnendem Choriambus zu vereinigen. Ion v. 452—471 = 472—491: lange Strophe mit einigen anapästischen Reihen, die auf der Grenze der ersten Klasse steht, v. 1229—1242 choriambisch-logaödisch. Helen. v. 1451—1464 = 1465—1477 desgleichen. Iphig. Aulid. v. 164—184 = 185—205 zum Theil interpolirt enthält in dem zweiten Theile von 170 an ausser den logaödischen Versen anapästische und choriambische. Cycl. *ἐπῳδὸς* v. 69—81 hat fast gleich viele logaödische und anapästisch-daktylische Reihen.

4. Die fortschreitende Mischung der Reihen verschiedener Versfüsse führte schliesslich zu iambisch-anapästischen (trochäisch-daktylischen) Logaöden, in welchen alle bisher erwähnten Elemente mit einander verbunden sind und das Princip der Epimixis culminirt. Es entsteht hierdurch eine ausserordentliche Mannichfaltigkeit der Reihen innerhalb derselben Strophe und es lässt sich nicht läugnen, dass diese Mischung es möglich macht das Metrum nach dem Wechsel der poetischen Stimmung auf das Feinste zu nuanciren (s. unten z. B. Oed. Tyr. v. 463); aber es kann auch nicht in Abrede gestellt werden, dass die einst scharf geschiedenen stilistischen Typen verwaschen und hiermit die ethischen Unterschiede der Formen allmälig neutralisirt werden. Wir glauben daher nicht zu irren, wenn wir behaupten, dass diese Strophen hart an der Grenze stehen, wo der Verfall der metrischen Kunst beginnt. Wahrscheinlich war Sophokles der erste Tragiker, der Strophen dieser Art bildete; ihm folgte Euripides, der in der Mischung der Metren noch weiter ging.

Vortrefflich gebaut und im Wechsel der Reihen durch die poetische Stimmung in prägnantester Weise bedingt ist die erste Syzygie im ersten Stasimon des Oed. Tyr. v. 463—472 = 473—482:

τίς ὅντιν' ἁ θεσπιέπεια Δελφὶς εἶπε πέτρα
ἄρρητ' ἀρρήτων τελέσαντα φοινίαισι χερσίν;
ὥρα νιν ἀελλάδων
ἵππων σθεναρώτερον

5 *φυγᾷ πόδα νωμᾶν.*
ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρώσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας,
δειναὶ δ' ἅμ' ἕπονται
Κῆρες ἀναπλάκητοι.

Die beiden ersten Verse bestehen aus dritten Glykoneen mit anakrusischen Ithyphallici:

⏑ ⏒́ ⏑ ⌊_ — ⏑⏑ — ⏑ ⏒́ ⏑ — ⏑ — —
— ⏒́ — ⌊_ — ⏑⏑ — ⏑ ⏒́ ⏑ — ⏑ — —,

es folgen dann mit dem Gedanken an die hastige Flucht des Mörders drei logaödische Prosodiaci, deren dritter katalektisch ist und mit der tief erregten Schilderung von der Verfolgung des Mörders durch Apollo mit dem Blitze und durch die unversöhnlichen Keren treten zwei anapästische Dimeter ein, die mit einem katalektischen Prosodiacus und einem Ithyphallicus schliessen. Die Logaöden walten in der Strophe noch vor, sechs logaödische Reihen, Anapästen und Iamben in gleichem Verhältnisse, zwei anapästische (v. 471 ist logaödisch zu messen) und zwei iambische und zum Schlusse eine trochäische mit Auflösung. Bei Weitem weniger bewegt wegen Seltenheit der Anakrusis und des vorherrschenden Gebrauches tetrapodischen, zweimal daktylisch voll auslautender Reihen ist im ersten Stasimon der Antigone die Syzygie v. 332—342 = 343—353

πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν, θεῶν | τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
5 *ἄφθιτον, ἀκαμάταν ἀποτρύεται,*
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
ἱππείῳ γένει πολεύων.

Die Strophe ist zweitheilig, der erste Theil enthält vier Glykoneen und einen akatalektischen Pherekrateus mit Anakrusis, der zweite Theil zwei iambische Dimeter, zwei daktylische Tetrapodieen und zum Schlusse eine synkopirte, trochäische Hexapodie ⌊_ ⌊_ — ⏑ — ⏑ ⌊_ —. Das Mischungsverhältniss ist fast dasselbe wie in der obigen Strophe: fünf unmittelbar hinter einander folgende Logaöden, zwei daktylische, zwei iambische und eine trochäische Reihe. — Aias erster Kommos v. 221 — 232 = 245—256:

οἵαν ἐδήλωσας ἀνέρος αἴθονος ἀγγελίαν,
ἄτλατον οὐδὲ φευκτάν,
τῶν μεγάλων Δαναῶν ὕπο κληζομέναν,

τὰν ὁ μέγας μῦθος ἀέξει.
5 οἴμοι φοβοῦμαι τὸ προσέρπον. περίφαντος ἀνὴρ
θανεῖται, παραπλάκτῳ χερὶ συγκατακτὰς
κελαινοῖς ξίφεσιν βοτὰ καὶ βοτῆρας ἱππονώμας.

Die Strophe ist gleichfalls zweitheilig, zuerst wechseln iambische und daktylische Reihen mit einander (οἵαν ἐδήλωσας ist eine synkopirte iambische Tetrapodie ⏑ — ⏑ — ⊔ —), dann folgen Logaöden, die mit einem akatalektischen Ithyphallicus schliessen. — Electra erster Kommos v. 849—859 = 860—870: Auf einen iambischen Dimeter folgen drei Reihen spondeischer Anapäste, deren dritter katalektisch ist, sodann ein Pherekrateus, der nicht dochmisch gemessen werden darf (εἴδομεν ἃ θρηνεῖς, rhythmisch eine Tetrapodie — ⏑ ⏑ — ⊔ —) und zwei trochäische Tetrapodieen:

μή μέ νυν μηκέτι
παραγάγῃς, ἵν' οὐ . . Χ. τί φῄς;
⊥ ⏑ ⊔ — ⏑ ⏓
⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Den Schluss bilden zwei logaödische Reihen. — Trachin. Epode des ersten Stasimon v. 517—530, in welcher die Iamben und Daktylen über die Logaöden sehr stark vorwalten. Kommos v. 881—887 enthält nur eine logaödische Reihe, im übrigen iambische und anapästische (eine trochäische). S. Gleditsch C. S. p. 144. — Der Philoktet ist, wie zu erwarten, besonders reich an prägnant ausgeprägten Strophen dieser logaödischen Klasse: Im ersten Stasimon v. 676—690 = 691—705, im ersten Kommos 827—838 = 843—854, wo die letzte Reihe nicht als Dochmius mit Creticus, sondern logaödisch zu messen ist ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ — ⏑ —, im zweiten Kommos v. 1081—1101 = 1102—1122, wo im Unterschied von den meisten anderen Strophen dieses Stückes die Logaöden im Anfange stark vorwalten und im zweiten Theile die daktylischen und iambischen Reihen sich drängen, desgleichen in demselben Kommos v. 1186—1195. — Der Oed. Col. enthält nur zwei derartige Strophen. Ueber die metrische Composition der Parodos v. 117—137 = 149—169 s. die vortreffliche Auseinandersetzung von Gleditsch C. S. p. 189, im ersten Stasimon besteht die Syzygie v. 668—680 = 681—693 aus Logaöden, denen im zweiten Theile eine daktylische und eine iambische Reihe hinzugefügt sind.

Es ist schon oben angedeutet, dass Euripides von allen logaödischen Compositionsweisen die anapästisch-iambischen (dak-

tylisch-trochäischen) Logaöden nächst den reinen Logaöden am meisten bevorzugt hat, wie dies seinem allgemeinen Zuge die Metra zu mischen entspricht. Wir finden sie am häufigsten in der Electra, dem Hippolyt und der Hecuba, in anderen Stücken ein- oder zweimal, gar nicht in den Hiketides, der Andromache, dem Orestes, der Iphigenia Aulidensis, dem Cyclops und Rhesos. Die sämmtlichen Stellen sind:

Alk. v. 435—444 = 445—454, 455—465 = 466—475. — Med. v. 148—159 = 173—183: die beiden letzten Verse dieser Syzygie sind rhythmisch als Hexapodieen zu messen:

Ζεύς σοι τάδε συνδικήσει, μὴ λίαν
τάκου δυρομένα σὸν εὐνήταν.

— ⏑́ ⏑⏑ — ⏑ ⊔ ⊔ — ⏑ —
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ ⊔ ⊔ —

v. 846—855 = 856—865. El. v. 140—149 = 157—166, ἐπῳδὸς v. 476—486, 699—712 = 713—725. Heracl. v. 770—776 = 777—783, 892—900 = 901—909. Hippol. v. 58—72, 121—130 = 131—140, ἐπῳδος v. 161—170, 732—741 = 742—751, 752—763 = 764—775. Hec. v. 444—454 = 455—465, 466—474 = 475—483, 905—913 = 914—922, die beiden letzten Syzygieen stehen der ersten Klasse sehr nahe, 923—932 = 933—942. Herc. fur. v. 380—393 = 394—407, 875—908. Iphig. Taur. v. 392—406 = 407—420, 1234—1258 = 1259—1283. Ion v. 112—127 = 128—143 beginnt mit reinen Logaöden und geht dann in unsere Klasse über, 492—508. Hel. v. 1107—1121 = 1122—1136. 1478—1494 = 1495—1511.

5. Unzweifelhaft päonisch-logaödisch ist zu messen die Epode der Parodos in den Bakch. v. 135—168:

ἡδὺς ἐν οὔρεσιν, εὖτ' ἂν (ὅταν codd.)
ἐκ θιάσων δρομαίων
πέσῃ πεδόσε, νεβρίδος ἔχων
ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων
5 *αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν,*
ἱέμενος εἰς ὄρεα Φρύγια, Λύδια.
ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, εὐοῖ.
ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνῳ, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν
νέκταρι, Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπνός.
10 *ὁ Βακχεὺς δ' ἔχων*
πυρσώδη φλόγα πεύκας
ἐκ νάρθηκος ἀίσσει
δρόμῳ καὶ χοροῖς ἐρεθίζων πλανάτας
ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,

15 τρυφερὸν πλόκον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.
ἅμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει
τοιάδ'· ὦ ἴτε Βάκχαι,
ὦ ἴτε Βάκχαι,
Τμώλου χρυσορόου χλιδᾷ
20 μέλπετε τὸν Διόνυσον
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,
εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος ἱερὸς ἱερὰ
25 παίγματα βρέμῃ, σύνοχα φοιτάσιν
εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἡδομένα δ' ἄρα,
πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι φορβάδι,
κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι Βάκχα.

´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
´— ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ ´— ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ —
´⏖ ⏑ — ⏑⏑ — — —
5 ´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
⏑̄ ´⏖ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ´— ⏑ —
⏑ ´— — ⏑̄ ⏖ ⏑ ´— —
´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ´— — — ⏑⏑
´— ⏑ ⏖ ⏑ — ´— ⏑⏑ — ⏑ —
10 ⏑ ´— — ⏑ —
´— — — ⏑⏑ — —
´— — — ⏑⏑ — —
⏑ ´— — ⏑ — ⏑⏑ — — ⏑ — ⏑
⏑ ´— — ⏑⏑ — —
15 ⏑⏑ ´— ⏑⏑ — ⏖̄ ⏖ ⏑ —
´⏖ ⏑ — — ⏑⏑ ⏖ ⏑ —
´— ⏑ — ⏑⏑ — —
´— ⏑⏑ — —
´— — — ⏑⏑ — ⏑ —
20 ´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑
´⏖ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
´— ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ — ⏑⏑ — ⏑⏑
´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
´— ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ — ⏑⏑ — ⏑⏑
25 ´— ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ ´— ⏑ —
v. 26—28 daktylisch.

Päonische Dimeter sind mit Daktylen verbunden v. 22 und 24, ein päonischer Trimeter ist v. 25, auch der Dochmius v. 10 kann nicht abgewiesen werden und v. 7 fügt sich leicht in die Messung als Dochmius und Bakchius. Zweifelhaft ist dagegen die päonische Messung von v. 6 *ἱέμενος εἰς ὄρεα Φρύγια, Λύδια* (scheinbar zwei Päonen und zwei Daktylen wie v. 22 und 24), da in *Φρύγια*

die erste Silbe kurz ist, wie unten der daktylische Vers *ἐν Φρυγίαισι* zeigt, ebenso zweifelhaft die Messung von v. 16 *ἅμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει* als päonischer Trimeter, da die Länge der zweiten Silbe in *ἐπιβρέμει* schwerlich hier zulässig ist, wie *παίγματα βρέμῃ* klar macht. Die erste Reihe werden wir nicht anders denn als eine iambische Hexapodie mit Synkope und drei Auflösungen, die zweite als eine logaödische Pentopodie mit Synkope und zwei Auflösungen zu messen haben. Uebereinstimmend mit der Verbindung von Päonen und Daktylen sind auch sonst die daktylischen Reihen in diesem *ἀπολελυμένον* häufig. V. 15 ist mit Früheren *πλόκον* für *πλόκαμον* zu schreiben und anapästisch zu messen. Diese Parthie ist bei Tragikern einzig in ihrer Art, da sonst die päonische Messung von Cretici nicht sicher steht, aber leicht aus dem dionysischen Orgiasmus der Bakchä zu begreifen. — Isolirt stehen Bakchien in den Hiketides des Euripides v. 990 *τί φέγγος, τίν' αἴγλαν* und 1002 *πυρὸς φῶς τάφον τε*, die nicht wohl abgeläugnet werden können, namentlich nicht der erste, welcher am Anfange stehend den Ton angibt, dagegen ist der angeblich einzeln stehende Bakchius *ἔμμοχθον* v. 1004 mit dem vorausgehenden Verse zu verbinden, s. S. 754.

στρ. *ἐς Ἀΐδαν καταλύσουσ' ἔμμοχθον*
ἀντ. *δικαίων ὑμεναίων ἐν Ἄργει*
⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑̈ — —

6) Endlich haben wir von den bisherigen Compositionsweisen die ionisch-choriambischen Logaöden zu unterscheiden, über welche schon gelegentlich oben S. 330 bei den Ionici gesprochen ist. Wir finden sie in den auch sonst metrisch originellen Bakchä des Euripides, für welche sie aus leicht begreiflichen Gründen charakteristisch sind. Die Syzygie v. 72—87 = 88—104 beginnt mit drei akatalektischen Pherekrateen und schliesst mit zwei Choriamben, denen gleichfalls ein akatalektischer Pherekrateus eingefügt ist. Die vier mittleren Verse enthalten Ionici einmal mit Auflösung der ersten Länge und einmal mit Contraction der Thesis. Die Strophe ist also gewissermassen nur umrahmt von logaödischen Versen. Dagegen eine Mischung von iambischen und choriambisch-logaödischen Reihen findet statt in der Syzygie v. 519—536 = 537—555 zweitheilig ist die Epode 556—575, in welcher auf zahlreiche Ionici zum Schlusse logaödische Reihen folgen, darunter eine choriambische v. 571 *Λυδίαν τε τὸν εὐδαιμονίας* und 573 eine

aufgelöste iambische Tripodie (nicht Dochmius) **πατέρα τε τον ἔκλυον.** Wohl nicht hierher zu rechnen sind die angeblichen Ionici in der logaödischen Strophe des Hercules furens v. 673—686 = 687—700:

ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ Μναμοσύναν, ἔτι τὰν Ἡρακλέους,

welche folgendermaassen zu messen sind:

◡◡ ⏗ ◡ — ◡ — ⏗ ◡◡ — — ◡◡ — ◡◡ — ⏗ ◡◡ — oder
◡◡ ⏗ ◡ — ◡ — — ◡◡ — ⏗ ◡◡ — ◡◡ — — ◡◡ —.

Viertes Buch.

Die Metra des päonischen Rhythmengeschlechtes.

§ 55.

Päonen und Dochmien.

Ausser dem daktylischen und iambischen Taktgeschlechte kennt die griechische Rhythmik noch ein päonisches (*γένος παιωνικόν*, *ἡμιόλιον*, *genus sescuplex*), in welchem fünf gleiche Zeitmomente zu einem Takte vereint sind. Dies dritte Rhythmengeschlecht steht aber im Gebrauche und in der Entwickelung der metrischen Formen hinter den beiden übrigen zurück, und erscheint in der erhaltenen griechischen Poesie, besonders in der Komödie und in den (dochmischen) Monodieen der Tragödie, nur restweise in der chorischen Lyrik, meist in Verbindung mit dem diplasischen Rhythmengeschlechte. — Der metrischen Form nach besteht der fünfzeitige Takt aus zwei auflösbaren Längen und einer Kürze. Die Kürze kann entweder in der Mitte der beiden Längen stehen, oder sie kann den beiden Längen vorausgehen; im ersteren Falle entsteht der *κρητικός*, *ἀμφίμακρος*, *παίων διάγυιος* — ◡ —, im zweiten Falle der *βακχεῖος* ◡ — —. Nach diesen beiden Grundformen unterscheiden wir zwei Metra des päonischen Rhythmus: die Cretici oder Päonen im engeren Sinne und die nur in Verbindung mit Iamben (als Dochmien), sonst nur vereinzelt vorkommenden Bakchien. Kurz und bündig setzt dies Heph. cap. 13 auseinander.

A. Päonen (Cretici).

Die Grundform des Päon ist*) ⏗ ◡ — und — ◡ ⏗, die podische Gliederung enthält entsprechend dem Ausdruck *γένος*

*) cf. Griech. Rhythm.[3] p. 225, 249.

ἡμιόλιον das Verhältniss 3 : 2, 2 : 3 oder 1½ : 1, d. h. die erste Länge und die Kürze bilden die Arsis, die zweite Länge die Thesis oder umgekehrt. Die Alten nennen die Grundform auch *κρητικός, παίων διάγυιος* (*ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως*). Heph. cap. 13 sagt: *Καλεῖται δὲ* [*τὸ παιωνικὸν*] *καὶ ὑπ' αὐτῶν τῶν ποιητῶν κρητικόν, ὥσπερ ὑπὸ Κρατίνου ἐν Τροφωνίῳ* (fr. 222 ed. Kock.):

ἔγειρε δὴ νῦν, Μοῦσα, Κρητικὸν μέλος.

Die übrigen Stellen s. Griech. Rhythm.[1] p. 27 u. 28. Durch Auflösung der zweiten Länge entsteht der *παίων πρῶτος* –́ ⏑ ⏑⏑, durch Auflösung der ersten Länge der *παίων τέταρτος* ⏑́⏑ ⏑ —, durch Auflösung beider Längen der *ὄρθιος* ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ (Diom. 481, 13. Anon. Ambros. in: Studemund, Anecd. Var. I 232, 10). Der sogenannte paeon secundus und tertius sind mechanische Hariolationen der alten Metriker zu Gunsten einer vollständig symmetrischen Liste der Füsse (Auflösungen des Bakchius) wie der Amphibrachys, der Epitritus primus und quartus. Der erste und vierte Päon sind ebenso wie der *ὄρθιος* nur secundäre Formen der primären Form — ⏑ —, haben mit der letzteren den Ictus und die podische Gliederung gemeinsam und dürfen nicht als ein besonderes Metrum gegenüber — ⏑ — aufgefasst werden. G. Hermann läugnete den päonischen Rhythmus als hemiolisch geradezu ab und statuirte einerseits dreisilbige Cretici mit doppeltem Ictus –́ ⏑ –́ (aber ohne Synkope, die ihm unbekannt war), andererseits viersilbige Päonen mit nur einem Ictus ⏑ ⏑ ⏑ –́. Dies ist gegen die klare Tradition der besten Zeit, denn die Unterscheidung der drei Rhythmengeschlechter geht in die klassische Zeit vor Aristoxenus zurück Plat. Rep. 3, 400 a., die podische Gliederung wird ausgedrückt durch *μακρὰ καὶ βραχεῖα θέσις καὶ μακρὰ ἄρσις*, trisemos arsis ad disemon thesin und von ihr ausgesagt, dass sie hemiolia subsistit ratione, der Päon oder Creticus hat nur eine sublatio und eine positio, nicht zwei, die Trennung des kretischen und päonischen Rhythmus in der Hermannschen Weise ist willkührlich und direct gegen die Angaben der Alten, welche den viersilbigen Päon als Auflösung aus — ⏑ — entstehen lassen.*) Keineswegs ist aber ein jeder sogenannte Creticus — ⏑ — ein hemiolischer Fuss oder Päon. Von den Päonen durchaus verschieden sind die synkopirten

*) Vgl. z. B. Choeroboscus in: Studemund, Anecd. Var. I, 82, 14.

trochäischen Dipodieen der trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos, über welche oben § 25—33 gehandelt wurde. Diese haben die Messung zweier diplasischer Tacte, deren zweiter durch eine einzige sprachliche Silbe von drei Moren (τρίσημος) ausgedrückt ist: — ◡ ⊔. Da ein derartiger Creticus, welcher diesen Namen nur missbräuchlich führt, an Zeitwert gleich zwei Trochäen ist, so muss er auch, wenn wir die einzelnen Takte mit Icten versehen wollen, zwei Icten tragen —́ ◡ ⊔́ —́ ◡ ⊔́. Während in den Päonen die zweite Länge sehr häufig, bei Aristophanes an manchen Stellen regelmässig aufgelöst wird, kann die Auflösung derselben in den synkopirten trochäischen Dipodieen nicht stattfinden, weil sie einen τρίσημος treffen würde, der in zwei Kürzen nicht aufgelöst werden kann; dagegen kommt die Auflösung der ersten Länge ◡́◡ ◡ ⊔́ an solchen Stellen öfters vor, wo die Bewegung im Rhythmus gesteigert werden soll, z. B. im Ephymnion des ὕμνος δέσμιος der Eumeniden v. 329 und 330

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος, παρακοπά,
◡́◡ ◡ ⊔ ◡◡ ◡ ⊔
◡́◡ ◡ ⊔ ◡◡ ◡ ⊔.

Selbstverständlich verbindet sich mit diesem Unterschiede der Päonen und synkopirten trochäischen Dipodieen zugleich ein sehr bedeutender Unterschied im Ethos: die Päonen sind in Folge ihrer podischen Gliederung erregt, enthusiastisch, schwungvoll, keck und ungestüm, die synkopirten Dipodieen ihnen gegenüber besonders wegen der lang ausgehaltenen Töne pathetisch und feierlich. Jener Unterschied ist von so elementärer und fundamentaler Natur, dass die Verwischung desselben das Verständniss des Gegensatzes von Tragödie und Komödie unmöglich macht.*)

Von den päonischen Reihen kommt der Dimeter am häufigsten, bei Weitem seltener der Trimeter vor (δίρρυθμος

*) Maximilianus Seliger de versibus creticis sive paeonicis poetarum Graecorum. Königsberger Doctordissertation 1885 gibt eine gute, meist auch kritische Uebersicht über die vorkommenden cretischen Verse, derselbe scheidet aber weder zwischen wirklichen Päonen und synkopirten trochäischen Dipodieen, noch berücksichtigt er die verschiedenen Strophengattungen und Stilarten, in welchen die betreffenden Reihen vorkommen, oder die Verschiedenheit der Lieder als Chorlieder und Monodieen, noch hält er die Gesetze der Alten über die Ausdehnung der Reihen fest.

und *τρίρρυθμος* genannt in den auf Heliodor zurückgehenden Scholien zu den päonischen Strophen des Aristophanes und entsprechend von Bakchien angewandt bei Marius Victor. 96, 22. 25.) Acharn. 698:

> *νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονη|ρῶν σφόδρα διωκόμεθα, | κἄτα πρὸς ἁλισκό-μεθα. |*
> *πρὸς τάδε τις ἀντερεῖ Μαρψίας; |*

Päonische Tetrameter (*τετράρρυθμοι*) sind nach den Angaben der alten Rhythmiker keine einheitliche rhythmische Reihen, sondern müssen in zwei Dimeter zerlegt werden. Gr. Rhythm.[1] S. 76. Dagegen vereinigen die Komiker bei einem besonders raschen Tempo bisweilen fünf päonische Füsse zu einer rhythmischen Reihe, dem Pentameter, Acharn. 215, 295, 973. Theopomp. fr. 38 ed. Kock.

Hexameter, die wir schon bei Alkman, dann bei Bakchylides und öfters bei Aristophanes finden, sind entweder in drei Dimeter oder in zwei Trimeter zu theilen, wobei die Cäsuren und die umgebenden Reihen zu berücksichtigen sind. Zwei Hexameter, ein Pentameter und zwei Tetrameter folgen auf trochäische Tetrameter, Acharn. v. 210

> *ἐκπέφευγ', οἴχεται φροῦδος. οἴμοι τάλας τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν·*
> *οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, ὅτ' ἐγὼ φέρων ἀνθράκων φορτίον*
> *ἠκολούθουν Φαΰλλῳ τρέχων, ὧδε φαύλως ἂν ὁ*
> *σπονδοφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος*
> 5 *ἐξέφυγεν οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίξατο.*

Acharn. v. 971—987 sind zwei Hexameter von einem Pentameter unterbrochen, dann folgen Tetrameter.

Selten lautet die päonische Reihe mit der Anakrusis an, die wie bei den Iamben eine Syllaba anceps ist, Lysistr. 476 *ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρησόμεθα*, 1028 *ὁ δ' ἄρτος ἀπὸ χοίνικος ἰδεῖν μάλα νεανίας*, ib. 1062. 1047. 1193. 614. 636. Die katalektisch-päonische Reihe geht auf einen Spondeus (oder als Versende auf einen Trochäus) aus, welcher in der rhythmischen Ausdehnung dem fünfzeitigen Päon gleichsteht. Lysistr. 790:

> *πλεξάμενος ἄρκυς, καὶ κύνα τιν' εἶχεν,*
> *κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.*

Alkman fr. 27. Katalexis und Anakrusis zugleich findet sich Lysistr. 787 *κἂν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει*, Pax 490. Auch einsilbiger katalektischer Ausgang darf nicht abgeläugnet werden; s. oben S. 623 Pind. Ol. 2 und Bakchylides fr. 23, 2, wo die Annahme einer Lücke nicht gerechtfertigt ist.

Die Auflösung war nach Heph. cap. 13 in dem von ihm citirten Gedichte des Alkman nicht zugelassen (offenbar die Grundform), die Auflösung der zweiten Länge findet sich in den Fragmenten des Simonides und Bakchylides, nicht selten bei Pindar, wo sie für uns der Wegweiser für die richtige Auffassung der Cretici als hemiolischer Füsse ist, bei Aristophanes überaus häufig, in manchen Liedern z. B. Vesp. v. 1275—1283 = 1284—1291 fast regelmässig als Kunstmittel zur Steigerung der hastigen, ungestümen Bewegung (jedenfalls der Komödie eigenthümlich), Auflösung der ersten Länge in der Komödie ist bei weitem seltener, beider Kürzen ausnahmsweise meist als Effektstück gebraucht. Hierüber das Nähere unten im Zusammenhange mit den verschiedenen Compositionsweisen.

Während die Iamben und Trochäen dem Dionysoskulte entstammen, sind die Päonen ursprünglich das Maass für die Hyporchemata, die heiteren Tanzlieder des Apollokultes.*) Dem hyporchematischen Charakter entsprechend sind die Päonen ein noch bewegterer und rascherer Rhythmus als die Trochäen (Aristid. 98 fg.), sie sind enthusiastisch wie die Ionici, aber nicht weich und schmachtend, sondern voll gesunder und feuriger Kraft noch mehr als die Iamben, von denen sie sich aber wieder durch einen scharf begrenzten, der Irrationalität widerstrebenden Taktumfang unterscheiden. Von dem Gebrauche in den dem Apollon Paian geheiligten Tänzen heissen sie *παίωνες***); nach der frühesten Pflegestätte des Hyporchemas, der Insel Kreta, werden sie *κρητικοί* genannt. Eine Unterart des Hyporchemas, war die Pyrrhiche, die sich ebenfalls in Kreta am frühesten entwickelte; auch hier waren die Päonen das übliche Maass, weshalb der Ursprung desselben auch auf die pyrrhichistischen Kureten und Korybanten zurückgeführt wird***). Jahrhunderte schon mochten päonische Lieder und Tänze auf Kreta gebräuchlich gewesen sein, ehe sie sich zu der litterarischen Kunstform erhoben. Diese Stellung erhielten sie erst durch den Begründer der zweiten musischen Katastasis zu Sparta, den kretischen Sänger und

*) Mar. Vict. 46, 4. Anon. Ambros. ebds. 228, 6; Sosibius in Schol. Pyth. 2, 127; Athen. 5, 181 b.

**) Schol. Hephaest. A in: Studemund An. Var. I, 128. Isaak Monach. 177, 3 (= Pseudo-Draco 130, 6).

***) Schol. Pyth. l. l. Schol. Nub. 651. Suid. *κατ' ἐνόπλιον*. Plotius 499, 3. Terent. Maur. 1436.

Sühnpriester Thaletas, welcher namentlich für die Pyrrhiche päonische Hyporchemata dichtete und deshalb der Erfinder der Päonen genannt wird (schol. Pyth. 2, 127. Strab. 10, 4, 16). In Sparta, wo Thaletas eine Hauptstätte seiner musischen Wirksamkeit fand, erhielten die Hyporchemata und pyrrhichistischen Tanzlieder eine sorgfältige Pflege, besonders durch Xenodamos von Kythere (Athen. 1, 15 d. Plutarch. mus. 10) und durch Alkman. Unter den Fragmenten des letzteren sind noch zwei päonische, schon oben S. 623 analysirte Verse erhalten, deren erotischer Inhalt zu dem jugendlich-heiteren Tone des Hyporchema's stimmt fr. 38 [34]. Die beiden päonischen Hexameter (Heph. cap. 13 scheint freilich den Hexameter als einheitliche Reihe gelten zu lassen) sind entsprechend der gemeinsamen Cäsur in eine Tetrapodie und Dipodie zu zerlegen. Bei Stesichorus und Ibykus findet sich keine Spur von Päonen, obwohl beide noch eine andere archaische Stilart, das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, bewahrt haben. Dagegen haben die drei Vertreter der höchsten Stufe der chorischen Lyrik die Päonen wenigstens in untergeordneter Weise gebraucht, wie wir oben S. 624 auseinandergesetzt haben. Von Simonides besitzen wir zwei Fragmente, von denen das eine einem Hyporchema, das andere einem Päan angehört. Der Hauptvertreter ist für uns Pindar. Zwar finden wir gerade in den Fragmenten der Hyporchemata keine Päonen, sondern nur logaödisch-trochäische Verse, aber in mehreren hyporchema-ähnlichen Epinikien von hochgesteigerter Lebhaftigkeit und enthusiastischem Schwung liegen sie klar zu Tage: ganz päonisch ist Ol. 2. päonisch-logaödisch Py. 5, Ol. 10 und das grosse Dithyrambenfragment 74 [53]; ausserdem sind keine sicheren Reste vorhanden. Unsicher ist das Päanfragment 53 [25], welches erst durch Bergks allerdings sehr schöne, aber nicht zweifellose Conjectur zu einem päonischen Trimeter geworden ist: *Χρύσεαι δ' ἐξύπερθ' αἰετοῦ*, ebenso unsicher *ἐξ ἀδήλων εἰδῶν* fr. 142 [106] unter Iamben, Trochäen und einem Choriamb *νυκτὸς ἀμίαντον ὄρσαι φάος*, welches ⏗ ⏑ ⏖ — ⏑ — — ⏑ —, aber auch — ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏗ ⏑ — gemessen werden kann. Mehr Schein der Wahrheit hat für sich fr. 173 [160]:

Σύριον εὐρυαίχμαν διεῖπον στρατόν.

⏖́ ⏑ — ⏑ — ¦ ⏗ ⏑ — — ⏑ ⏓

Sichere päonische Reste haben wir oben S. 624 aus Bakchylides nachgewiesen. Zu fr. 31 sagt Hephästion cap. 13: *Δεδηλώσθω*

δὲ, ὅτι καὶ ὅλα ᾄσματα κρητικὰ συντίθεται, ὥσπερ καὶ παρὰ Βακχυλίδῃ, wobei an stichische Composition mit Strophen von wenigen Versen zu denken ist. Es stimmt hierzu fr. 23 [21], welches wie das alkmanische aus zwei päonischen Hexametern besteht, deren erster akatalektisch, deren zweiter katalektisch in syllabam ist; wahrscheinlich war die Strophe distichisch, eine Conjectur ist hier überflüssig. Logaödisch-päonisch in der Pindarischen Weise war das Hyporchema des Bakchylides, aus welchem fr. 22 [20] stammt. Es haben offenbar in der klassischen Zeit alte, noch ganz einfache und (wie bei Pindar) sehr entwickelte päonische Strophenformen nebeneinander bestanden. Zu fr. 23 macht der Anonymus Ambrosianus de re metrica natürlich aus älteren Quellen (Studemund, Anecd. Var. I, p. 225) die Bemerkung: *φιλεῖ δὲ τὰ ὑπορχήματα τούτῳ τῷ ποδὶ καταμετρεῖσθαι, οἷον· οὐχ ἕδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς.* Die Geringfügigkeit der auf uns gekommenen päonischen Reste der chorischen Lyrik beruht offenbar auf dem Umstand, dass die Päonen in der hochklassischen Zeit dieser lyrischen Gattung ebenso zurückgetreten waren wie die daktylischen Strophen.

Von dem Hyporchema aus gehen die Päonen in die Chorlieder der Komödie über. Der rasche und stürmische Gang der Päonen, ihr feuriges, fast ungestümes Ethos machte sie für den trygodischen Chor vor allen übrigen Rhythmen im höchsten Grade geeignet; ohnehin stand der Kordax mit dem systaltischen Hyporchema bei der hier vorwaltenden lebhaften Mimetik und leisen komischen Färbung in einer inneren Verwandtschaft, wenngleich er demselben an sittlichem Adel und Grazie nachstand. Die Komödie hat sich in der That den Rhythmus des Thaletas fast in derselben Weise wie die Metra des Archilochus zu eigen gemacht, aber auch zugleich in einer eigenthümlichen Weise umgebildet, um ihn den rein komischen Zwecken dienstbar zu machen. Die päonische Taktform erscheint am häufigsten in der aufgelösten Form des *παίων πρῶτος*, während im Hyporchema, soviel uns bekannt ist, die Cretici vorwalten. Antistrophische Responsion des ersten Päon und Creticus findet statt Acharn. 218 und 233, 290. 291. 295 und 339. 340. 342; der vierte Päon respondirt mit dem ersten Päon Acharn. 301 und 346, Vesp. 339 und 370, mit dem Creticus Pax 359. 398. 599, Av. 1065. Als Eigenthümlichkeit ist hervorzuheben, dass im Schlusse der Strophe der vorletzte Fuss fast durchgängig ein Creticus ist.

Mit dem Namen κρητικὸς wurde bei den Rhythmikern nicht bloss der Amphimacer, sondern auch der Ditrochäus bezeichnet, so von Aristoxenus nach Choeroboscus Exeg. in Heph. p. 62, 10 (in Studemund, An. Var. I) und Anon. Ambros. (ebds.) p. 229, 13 (vgl. auch Schol. Heph. B. p. 29, 10 ed. Hoerschelmann und Diomed. 481, 6): διτρόχαιος . . . ὁ καὶ κρητικὸς κατὰ Ἀριστόξενον, von Aristides p. 39. Die Bedeutung dieses ditrochäischen Creticus, für welchen auch der Name κρητικὸς κατὰ διτρόχαιον vorkommt, bezieht sich lediglich auf die rhythmische Messung, wie Gr. Rhythm.[1] § 32 nachgewiesen ist: der gewöhnliche Ditrochäus ist ein διτρόχαιος ἁπλοῦς im Sinne der Rhythmiker, d. h. die beiden Einzelfüsse desselben sind rhythmisch einander gleich, der ditrochäische Creticus ist ein διτρόχαιος σύνθετος, d. h. die beiden Einzelfüsse sind rhythmisch ungleich, denn nur der erste Trochäus ist ein trisemos, der zweite dagegen ein disemos mit einem χρόνος ἄλογος als Arsis und einem βραχέος βραχύτερος als Thesis, und somit bildet der ditrochäische Creticus einen fünfzeitigen oder hemiolischen Rhythmus und wird eben deshalb κρητικὸς genannt. Dieser Satz der alten Rhythmiker hat für die päonischen Strophen der Komödie eine grosse Bedeutung. Aristophanes lässt nämlich den Päon oder Creticus antistrophisch mit einem Ditrochäus respondiren*):

Vesp. 410 καὶ κελεύετ' αὐτὸν ἥκειν | ὡς ἐπ' ἄνδρα μισόπολιν | ὄντα κἀπολούμενον,

Vesp. 468 οὔτε τιν' ἔχων πρόφασιν | οὔτε λόγον εὐτράπελον, | αὐτὸς ἄρχων μόνος.

Vesp. 417. 472. Pax 350. 388. 351. 390. Lysistr. 785. 809. 788. 811. Die Versuche, durch Textveränderung eine strenge Responsion herzustellen, sind verfehlt; der Ditrochäus ist vielmehr rhythmisch ein fünfzeitiger Fuss und wir haben hier eine dem Polyschematismus der Logaöden und Choriamben analoge Erscheinung. Auch an einigen anderen Stellen der päonischen Strophen haben wir dieselbe Messung des Ditrochäus anzunehmen, obgleich sie sich hier nicht durch die Responsion nachweisen lässt: Equit. 618. 685. Vesp. 1062 ff.

Selbstverständlich folgt hieraus nicht, dass ein jeder den päonischen Strophen zugemischter Ditrochäus fünfzeitig ist, vielmehr ist die Verbindung von Trochäen und Iamben mit Päonen

*) Seliger p. 7 hat die alte Tradition nicht berücksichtigt und die meisten hierher gehörigen Stellen des Aristophanes nicht richtig verstanden.

eine sehr gebräuchliche Compositionsweise. Endlich haben wir als eine Eigenthümlichkeit der aristophaneischen Päonen den antistrophischen Wechsel des päonischen Dimeters mit einem dochmischen Dimeter hinzustellen, eine Freiheit, die sich daraus erklärt, dass auch die Dochmien dem päonischen Rhythmengeschlechte angehören Av. v. 333 = 349:

> *ἐς δὲ δόλον ἐκάλεσε παρέβαλέ τ' ἐμὲ παρὰ*
> *οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον*
> ⏒ ⏖́ ⏑⏑ ⏑ ⏖ | ⏑ ⏖́ ⏑⏑ ⏑ ⏖
> –́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖ | –́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖

Vesp. 418 *ὢ πόλις καὶ Θεώ|ρου θεοσεχθρία*
Vesp. 475 *καὶ ξυνὼν Βρασίδᾳ καὶ φορῶν κράσπεδα.*

Die Päonen haben nicht nur im Chorliede, sondern auch im monodischen Vortrage des Nomos und des D r a m a s eine Stelle. In der Parabase stehen sie bisweilen da, wo die Stimmung sehr erregt wird und das skoptische Element sich steigert, an Stelle der trochäischen Tetrameter, die schon seit der Zeit des Archilochus als skoptischer Vers gebraucht wurden. Nach Plut. mus. 10 soll schon Olympus in seinen aulodischen Nomen Päonen gebraucht haben, doch sind dies wahrscheinlich nicht die fünfzeitigen *παίωνες διάγυιοι*, sondern die zehnzeitigen *παίωνες ἐπιβατοί*, in welchen fünf Längen zu einem Fusse vereint waren. Den späteren Nomosstil repräsentirt die Monodie des Epops Av. 227. In den M o n o d i e e n der T r a g ö d i e, die sich im Metrum dem Nomos anschliessen, sind abgesehen von den Dochmien die Päone nur selten angewandt, Aesch. Suppl. v. 418—422 = 423—427:

> *στρ.* *φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως*
> *εὐσεβὴς πρόξενος·*
> *τὰν φυγάδα μὴ προδῷς,*
> *τὰν ἕκαθεν ἐκβολαῖς*
> 5 *δυσθέοις ὁρμέναν·*
> *ἀντ.* *μηδ' ἴδῃς μ' ἐξ ἑδρᾶν πανθέων*
> *ῥυσιασθεῖσαν, ὦ*
> *πᾶν κράτος ἔχων χθονός.*
> *γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων*
> 10 *καὶ φύλαξαι κότον.*

Auflösungen der zweiten Länge: *τὰν φυγάδα, τὰν ἕκαθεν, πᾶν κράτος ἔ-χων, γνῶθι δ' ὕβριν*, Eurip. Bacch. in der Epode der Parodos v. 135—168, Hec. 1056—1106, Orest. 1395—1423, wo sich jedoch nur einzelne Reihen finden. Von den trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos sind die

Päonen ausgeschlossen, am häufigsten finden sich einzelne Verse in die dochmischen Lieder eingemischt, doch ist es meistens da, wo nicht die Auflösung der zweiten Länge eine sichere Führerin ist (wie Soph. El. 1249 *οὐδέ ποτε λησόμενον, ἁμέτερον*), unmöglich zu entscheiden, ob wir Päonen oder synkopirte trochäische Dipodieen vor uns haben.

In Bezug auf die Häufigkeit des Gebrauches der Päonen bei Aristophanes ist zunächst die Thatsache zu constatiren, dass sich päonische Strophen oder überhaupt grössere Gruppen von päonischen Versen nicht in allen Stücken finden; sie fehlen in den Thesmophoriazusen, Fröschen und Ekklesiazusen, also in den drei letzten Stücken, da der Plutos für diese Fragen nicht in Betracht kommt, d. h. Aristophanes hat sich in der letzten Zeit seiner Thätigkeit, in welcher der Ton seiner Stücke weniger heftig und ätzend geworden war, von den stürmisch-erregten, oft auch keck-frivolen Päonen abgewandt. In den Thesmophoriazusen ist unseres Wissens keine päonische Reihe vorhanden, nur einige dochmische: v. 676 *ὅσια καὶ νόμιμα μηδομένους ποιεῖν ὅ τι καλῶς ἔχει*, kritisch unsicher, aber im Anfange dochmisch ist v. 684, sicher dochmisch sind 715 und 716:

τίς ἄν σοι, τίς ἄν σύμμαχος ἐκ θεῶν
ἀθανάτων ἔλθοι ξὺν ἀδίκοις ἔργοις;

ein bakcheischer Tetrameter kommt vor 1144 *φάνηθ', ὦ τυράννους στυγοῦσ', ὥσπερ εἰκός*. Zweifelhaft kann die Messung erscheinen in den Fröschen, wo sich unter zahlreichen iambischen und trochäischen Reihen, unter denen auch zwei logaödische und eine daktylische Reihe vorkommen, öfters die Reihe ⏑ ⏑́ ⏑ – – – ⏑ – findet, die zwar als päonischer Dimeter mit Anakrusis aufgefasst werden kann, aber wahrscheinlicher eine synkopirte iambische Tetrapodie ist: v. 211 *λιμναῖα κρηνῶν τέκνα,* | *ξύναυλον ὕμνων βοὰν* . . . 215 *ἣν ἀμφὶ Νυσήιον* | *Διὸς Διώνυσον ἐν* | *Λίμναις ἰαχήσομεν* . . . 240 *ἀλλ', ὦ φιλῳδὸν γένος,* | *παύσασθε. μᾶλλον μὲν οὖν*. Auch unter der Voraussetzung päonischer Messung sind dies nur karge Ueberreste eines einst ausgiebigeren Gebrauches der Päonen, ebenso wie in den Ekklesiazusen, wo an einer significanten Stelle wenigstens einige Reihen als päonische unter Iamben und Trochäen sicher stehen v. 952:

δεῦρο δή, δεῦρο δή,
φίλον ἐμόν, δεῦρό μοι

als lebhaft-dringlicher Lockruf der Alten zu dem Folgenden: *πρόσελθε καὶ ξύνευνός μοι | τὴν εὐφρόνην ὅπως ἔσει. | πάνυ γάρ τις ἔρως με δονεῖ* u. s. w. Ebenso in den Worten des Jünglings als bewegter Anfang: *μέθες, ἱκνοῦμαί σ', Ἔρως*, worauf folgt: *καὶ ποίησον τήνδ' ἐς εὐνὴν | τὴν ἐμὴν ἱκέσθαι.* Aehnlich wie in den Fröschen steht es in den Wolken, in denen die Logaöden bei Weitem vorwalten, auch hier findet sich v. 1206—1212 die Reihe — –́ ⏑ — — ⏑ — mehreremals:

Μάκαρ ὦ Στρεψίαδες,
αὐτός τ' ἔφυς ὡς σοφὸς
χοἷον τὸν υἱὸν τρέφεις,
φήσουσι δή μ' οἱ φίλοι
5 *χοἰ δημόται*
ζηλοῦντες, ἡνίκ' ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας.
ἀλλ' εἰσάγων σε βούλομαι πρῶτον ἑστιᾶσαι.

⏑ ⏑ –́ — ⏑ ⏑́
⏒ –́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — ⏑ —
⏒ –́ ⏑ — — ⏑ —
5 ⏒ –́ ⏑ —
⏒ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — — ⏑ —
⏒ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — —

Diese Strophe dürfen wir wohl als eine iambisch-päonische gelten lassen. In allen übrigen Dramen hat Aristophanes die Päonen öfters und zwar in sehr charakteristischer Weise gebraucht, sodass sie für die Komödie ungefähr dasselbe sind wie die Dochmien für die Tragödie; in den Vögeln, die ebenso wie die Wolken gegenüber den Acharnern, Rittern und Wespen durchgehends einen weniger heftigen Ton anschlagen, kommen Päonen nur in einer einzigen Monodie und verbunden mit Anapästen vor.

Wir haben folgende Compositionsweisen zu unterscheiden, innerhalb derer sich erhebliche Unterschiede nach den einzelnen Stücken geltend machen:

1. Reine Päonen kommen nur in zwei älteren Dramen vor: Acharn. Parab. 1 *ᾠδή* v. 665—675 = 692—701:

δεῦρο, Μοῦσ', ἐλθὲ φλεγυρὰ πυρὸς ἔχουσα μένος, ἔντονος Ἀχαρνική.
οἷον ἐξ ἀνθράκων πρινίνων φέψαλος ἀνήλατ' ἐρεθιζόμενος οὐρίᾳ ῥιπίδι,
ἡνίκ' ἂν ἐπανθρακίδες ὦσι παρακείμεναι,
οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,
5 *οἱ δὲ μάττωσιν, οὕτω σοβαρὸν ἐλθὲ μέλος εὔτονον, ἀγροικότονον,*
ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην.

Der Inhalt ist in der Ode die Anrufung der Muse, die als vierschrötiges Weib eines acharnischen Kohlenbrenners geschildert wird, in der Antode bittere Indignation über die Rücksichtslosigkeit grünschnäbliger Richter gegen einen alten grauköpfigen Marathonkämpfer. Parab. II. Epirrh. v. 971—987 = 988—999:

> εἶδες, ὦ εἶδες, ὦ πᾶσα πόλι, τὸν φρόνιμον ἄνδρα, τὸν ὑπέρσοφον,
> οἷ' ἔχει σπεισάμενος ἐμπορικὰ χρήματα διεμπολᾶν,
> ὧν τὰ μὲν ἐν οἰκίᾳ χρήσιμα, τὰ δ' αὖ πρέπει χλιαρὰ κατεσθίειν.
> αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδέ γε πορίζεται.
> 5 οὐδέποτ' ἐγὼ Πόλεμον οἴκαδ' ὑποδέξομαι,
> οὐδὲ παρ' ἐμοί ποτε τὸν Ἁρμόδιον ᾄσεται
> ξυγκατακλινείς, ὅτι παροίνιος ἀνὴρ ἔφυ,
> ὅστις ἐπὶ πάντ' ἀγάθ' ἔχοντας ἐπικωμάσας
> εἰργάσατο πάντα κακὰ κἀνέτραπε κἀξέχει
> 10 κἀμάχετο καὶ προσέτι πολλὰ προκαλουμένου,
> 'πῖνε, κατάκεισο, λαβὲ τήνδε φιλοτησίαν,'
> τὰς χάρακας ἧπτε πολὺ μᾶλλον ἔτι τῷ πυρί,
> ἐξέχει θ' ἡμῶν βίᾳ τὸν οἶνον ἐκ τῶν ἀμπέλων.

Der Chor ist sichtlich überrascht von dem behaglichen Zustande des Dikaiopolis, der Frieden geschlossen hat, und verwünscht auf das Lebhafteste den Krieg, der ihn in das Unglück gestürzt hat; Dikaiopolis kost glücklich mit seinem Liebchen und scheint wieder jung zu werden. Vesp. Parab. II. Epirrh. 1275 —1283 = 1284—1291:

> ὦ μακάρι' Αὐτόμενες, ὥς σε μακαρίζομεν,
> παῖδας ἐφύτευσας ὅτι χειροτεχνικωτάτους,
> πρῶτα μὲν ἅπασι φίλον ἄνδρα τε σοφώτατον,
> τὸν κιθαραοιδότατον, ᾧ χάρις ἐφέσπετο·
> 5 τὸν δ' ὑποκριτὴν ἕτερον, ἀργαλέον ὡς σοφόν·
> εἶτ' Ἀριφράδην πολύ τι θυμοσοφικώτατον,
> ὅντινά ποτ' ὤμοσε μαθόντα παρὰ μηδενός,
> ἀλλ' ἀπὸ σοφῆς φύσεος αὐτόματον ἐκμαθεῖν
> γλωττοποιεῖν εἰς τὰ πορνεῖ' εἰσιόνθ' ἑκάστοτε.

Scharfe Ausfälle gegen die überklugen Kinder des Automenes und gegen Schadenfrohe über die Unbilden des Kleon. Die Gruppe besteht aus lauter päonischen Tetrametern mit regelmässiger Auflösung der zweiten Länge in den drei ersten Füssen eines jeden Verses. Gemeinsam ist den beiden letzten Gruppen eine trochäischer Tetrameter am Schlusse, in welchem sich die Erregtheit gewissermassen ruhig verläuft.

2. Die gebräuchlichste Compositionsweise ist die Verbindung der fünfzeitigen päonischen Takte mit dreizeitigen diplasischen Takten, indem sich zu den päonischen Dimetern

trochäische Dimeter oder trochäische Systeme gesellen. Hierdurch entsteht ein Taktwechsel, welcher der poetischen Stimmung und dem Inhalt dieser Strophen angemessen ist. Wir nennen diese Compositionsweise der Kürze wegen trochäische Päonen. Die Trochäen haben vorwiegend irrationale Thesis, wodurch sie an Kraft gewinnen, ausserdem ist diesen Strophen der anlautende Spondeus eigenthümlich, der bei einem folgenden sechszeitigen Ditrochäus als sechszeitiger Spondeus (└ └), bei einem folgenden fünfzeitigen Päon oder ditrochäischen Creticus als fünfzeitigen Spondeus (└ —), also analog der päonischen Katalexis zu messen ist. Lys. v. 781—796 = 805—820:

ΓΕΡ. *μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμὶν, ὅν ποτ' ἤκουσ' αὐτὸς ἔτι παὶς ὤν.*
(?) *οὕτως ἦν νεανίσκος Μελανίων τις, ὃς*
φεύγων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν,
κἀν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει· κᾆτ' ἐλαγοθήρει
5 *πλεξάμενος ἄρκυς καὶ κύνα τιν' εἶχεν,*
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.
οὕτω τὰς γυναῖκας ἐβδελύχθη
κεῖνος, ἡμεῖς τ' οὐδὲν ἧττον
τοῦ Μελανίωνος οἱ σώφρονες.

└́ └ — ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏒ —́ ⏑ ⏖ — —
└́ — — ⏑ ⏖ —́ ⏑ ⏖ — ⏑ —
— —́ ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ — ⏑ —
— —́ ⏑ ⏖ └ — —́ ⏑ ⏖ └ —
5 —́ ⏑ ⏖ └ — —́ ⏑ ⏖ └ ⏑
—́ ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ —́ ⏑ ⏖ └ —
└́ └ — ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏒
—́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏒
—́ ⏑ ⏖ — ⏑ — — ⏑ —

Ausserdem erscheinen gedehnte Spondeen vor einem trochäischen Dimeter Lys. 659 und vor einem trochäischen Systeme Lys. 660, 666.

Wir finden trochäische Päone in den Acharnern, Rittern, Wespen, dem Frieden und der Lysistrata, in jedem Stücke mehrere Strophen. Das Mischungsverhältniss ist ungleich; je nach der mehr oder minder grossen Lebhaftigkeit und Erregtheit herrschen die Trochäen oder Päonen vor. Es ist leicht zu bemerken, wie der Wechsel der Päonen und Trochäen mit dem Wechsel der Stimmung in diesen bewegten, auf die Mimesis berechneten Strophen des Kordax Hand in Hand geht: in den Päonen culminirt die Erregtheit und Heftigkeit, die Trochäen dagegen zeigen bei aller Raschheit eine leidenschaftslosere und

ruhigere Bewegung. Dies tritt namentlich in Strophen wie Ach. v. 284 hervor, wo der Chorgesang durch ruhigere Verse des Schauspielers unterbrochen ward.

Ach. v. 280—283 singt der Chor (Koryphaios) nach dem iambischen Phalloslied des Dikaiopolis in heftiger Erbitterung gegen den Verräther:

οὗτος αὐτός ἐστιν, οὗτος,
βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε,
παῖε πᾶς τὸν μιαρόν.
οὐ βαλεῖς, οὐ βαλεῖς;

Diese Verse bilden das Prooimion zu dem folgenden Dialog zwischen Chor und Dikaiopolis, der Syzygie v. 284—301 = 335—346, in welcher dem Dikaiopolis mit dem Tode und dem Kleon mit dem Zerschneiden seiner Haut zu Sohlenleder gedroht wird, schliesslich aber doch die Steine weggeworfen werden und Dikaiopolis angehört wird:

1. *ΔΙΚ.* *Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.*
ΧΟΡ. *σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.*
ΔΙΚ. *ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὦχαρνέων γεραίτατοι;*
ΧΟΡ. *τοῦτ' ἐρωτᾷς; ἀναίσχυντος εἶ καὶ βδελυρός,*
5 *ὦ προδότα τῆς πατρίδος, ὅστις ἡμῶν μόνος*
σπεισάμενος εἶτα δύνασαι πρὸς ἔμ' ἀποβλέπειν.
2. *ΔΙΚ.* *ἀντὶ δ' ὧν ἐσπεισάμην ἀκούσατ', ἀλλ' ἀκούσατε.*
• *ΧΟΡ.* *σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χώσομεν τοῖς λίθοις.*
ΔΙΚ. *μηδαμῶς, πρὶν ἄν γ' ἀκούσητ'· ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθοί.*
10 *ΧΟΡ.* *οὐκ ἀνασχήσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·*
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν
κατατεμῶ τοῖσιν ἱππεῦσι καττύματα.

Wohl zu beachten ist, dass der behagliche Dikaiopolis in trochäischen Tetrametern, der in äusserster Erregung sich befindende Chor dagegen in päonischen Tetrametern singt, denen einmal ein päonischer Pentameter an einer besonders significanten Stelle v. 294 beigegeben ist (s. S. 734). Einen komischen Effekt macht die (äusserst seltene) anapästische Pentapodie im Anfang der Rede des Chores (v. 285), welche gewissermaassen als enoplischer Katakeleusmos bei dem wüthenden Ansturme der vom Kohlenbrennen geschwärzten Knüppel(Stein)garde dient, die denn doch rasch die Waffen streckt. Die Syzygie ist sehr concinn gebaut, jede Strophe zerfällt in zwei Theile, wie wir durch die beigeschriebenen Zahlen bemerklich gemacht haben; jeder Theil enthält sechs gleichmässig gegliederte Verse, jeder zweite Vers in einer Hälfte ist eine Pentapodie und zwar in der ersten

eine anapästische, in der zweiten eine päonische, jede Hälfte endigt auf drei päonische Tetrameter.

Equit. v. 303—313 = 382—390:

ὦ μιαρὲ καὶ βδελυρὲ κρᾶκτα, τοῦ σοῦ θράσους
πᾶσα μὲν γῆ πλέα, πᾶσα δ' ἐκκλησία
καὶ τέλη καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι', ὦ
βορβοροτάραξι καὶ
5 τὴν πόλιν ἅπασαν ἡμῶν ἀνατετυρβακώς,
ὅστις ἡμῶν τὰς Ἀθήνας ἐκκεκώφηκας βοῶν,
κἀπὸ τῶν πετρῶν ἄνωθεν τοὺς φόρους θυννοσκοπῶν.

κρᾶκτα τοῦ σοῦ θράσους für das Handschriftliche *καὶ κεκράκτα* (oder *καὶ κράκτα*) **τοῦ σοῦ θράσους**, was der Antistrophe nicht entspricht. Der Chor macht seinem argen Ingrimm gegen den frechen Schreier Kleon Luft. Drei hinter einander folgende päonische Pentameter, welche Dindorf im Anfang annahm, kommen nirgends vor; die Strophe besteht aus vier päonischen Tetrametern, denen an vorletzter Stelle ein päonischer Dimeter beigegeben ist, und aus zwei trochäischen Tetrametern. — Nur als lebhafte Einleitung dient ein päonischer Octameter, der aus vier Dimetern besteht und keine einzige Auflösung enthält (sehr seltene Erscheinung), in der Syzygie v. 322—334 = 397—408

ἆρα δῆτ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἐδήλους ἀναίδειαν, ἥπερ μόνη προστατεῖ ῥητόρων;

es folgen Trochäen und Iamben; die daktylische Oktapodie:

ἀλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνὴρ ἕτερος πολὺ|σοῦ μιαρώτερος, ὥστε με χαίρειν.

passt vortrefflich zu dem vorübergehend angeschlagenen erzählenden Tone. — Die Gruppe v. 616—623 = 683—690 ist ein hyporchematisches Jubellied des Chores über den Sieg des Allantopoles, in dem der schurkisch-kniffige Kleon endlich seinen Meister gefunden:

νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσίν ἐστιν ἐπολολύξαι.
ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀμείνον' ἔτι τῶν λόγων
ἐργασάμεν', εἴθ' ἐπέλθοις ἅπαντά μοι σαφῶς·
ὡς ἐγώ μοι δοκῶ
5 κἂν μακρὰν ὁδὸν διελθεῖν
ὥστ' ἀκοῦσαι. πρὸς τάδ', ὦ βέλ-
τιστε, θαρρήσας λέγ', ὡς ἅ-
παντες ἡδόμεσθά σοι.

Den Anfang bildet eine trochäischer Dimeter und Ithyphallicus, dann folgen drei päonische Verse, deren mittlerer als zweite

Reihe einen katalektisch-trochäischen Dimeter enthält, am Schlusse steht ein trochäisches System von vier Dimetern.

Vesp. Syzygie v. 405—414 = 463—470 (verstümmelte) Aufforderung des Chores zur Rettung der Stadt von Verräthern und Tyrannen, welche die den Demokraten liebgewordenen Missbräuche abschaffen wollen. Päonische und trochäische Reihen sind hier mehr als gewöhnlich gemischt. Dagegen werden wir die Gruppe v. 729—736 = 743—749 nicht hierher rechnen, da sie iambisch-dochmischen Charakter trägt und nur einen päonischen Dimeter enthält. Ein einzelner päonischer Dimeter unter lauter Trochäen findet sich auch in den significanten Worten v. 1061 *ἄλκιμοι δ' ἐν μάχαις* = 1092 *καὶ κατεστρεψάμην.*

Pax. Nach zwei iambischen und trochäischen Tetrametern und einem längeren trochäischen Systeme des Trygaios, welches im raschesten Tempo alle die lang entbehrten Genüsse aufzählt v. 337—345 und natürlich den lebhaftesten Widerhall in den Herzen der genusssüchtigen Athener findet —:

> Nein, noch lacht nicht, denn wir haben noch die Friedensgöttin nicht,
> aber freut euch, wenn die Holde ihr gebracht ans Tageslicht.
> Dann könnt spassen ihr und lachen,
> Alles con amore machen,
> könnt zu Land und Schiff euch tummeln,
> täglich auf den Strassen bummeln,
> jeden Tag im Schauspiel sitzen,
> könnt im faulen Bette schwitzen,
> Spiel und Würfeln euch ergeben, — habt bei Tisch
> ein herrlich Leben, — esst wie Sybariten fein, — könnt
> Juchhe Juchheissa schrein.

nach diesem System, in welchem das tolle Jagen und Rennen nach Lebensgenuss geschildert wird, kommt die freudige Hoffnung auf den Frieden und das Schlaraffenleben der guten, alten Zeit zum heftigen Ausbruch v. 346—360 = 385—399 = 582—600:

> *εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν τὴν ἡμέραν ταύτην ποτέ.*
> *πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην | πράγματά τε καὶ στιβάδας, | ἃς ἔλαχε Φορμίων·*
> *κοὐκέτ' ἄν μ' εὕροις δικαστὴν δριμὺν οὐδὲ δύσκολον,*
> *οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρὸν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,*
> 5 *ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις καὶ πολὺ νεώτερον, ἀπαλλαγέντα πραγμάτων.*
> *καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἀ|πολλύμεθα καὶ κατατε|τρίμμεθα πλανώμενοι*
> *ἐς Λύκειον κἀκ Λυκείου σὺν δόρει σὺν ἀσπίδι*
> *ἀλλ' ὅ τι μάλιστα χαριούμεθα ποιοῦντες, ἄγε*

10 φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ
εἵλετ' ἀγαθή τις ἡμῖν τύχη.

Vier katalektisch-trochäische Tetrameter, alle übrigen Verse päonische Dimeter, welche drei zu drei in einen Vers zu vereinigen sind. Syzygie v. 1127—1139 = 1159—1171 Jubellied über die Befreiung vom Krieg und die Rückkehr des alten Schlaraffenlebens. Zu bemerken ist nur die im Ganzen seltene Anakrusis der dreimal hintereinander folgenden päonischen Dimeter

κράνους ἀπηλλαγμένος
τυροῦ τε καὶ κρομμύων.
οὐ γὰρ φιληδῶ μάχαις,

sowie am Schlusse das trochäische System von vier Reihen.

In den Aves v. 410 finden sich vereinzelt unter zahlreichen Iamben, aber durch die Situation wohl motivirt zwei päonische Verse mit Anakrusis aus je drei Dimetern:

Χορ. τύχη δὲ ποία κομίζει ποτ' αὐτὼ πρὸς ὄρνιθας ἐλθεῖν;
Ἐπ. ἔρως
βίου διαίτης τε καὶ σοῦ ξυνοικεῖν τέ σοι καὶ ξυνεῖναι τὸ πάν.

Die Lysistrata hat vier trochäisch-päonische Gruppen: v. 614—625 = 636—647 die Männer wittern unruhig Tyrannis und lakonischen Einfluss, v. 781—796 = 805—820 schon oben erklärt. Von besonderem Interesse ist die ausgedehnte dialogische Stelle v. 1014—1042, auf welche ein trochäisch-päonisches Lied folgt: Männer und Frauen, halb in Zwietracht, halb im Frieden nähern sich einander und die letzteren wissen durch kleine Liebesdienste und Schmeicheleien die Gunst der Männer wieder zu gewinnen. Einzig in seiner Art folgen zweiundzwanzig Verse stichisch hintereinander, wovon ein jeder aus einem trochäischen und päonischen Dimeter besteht, sieben trochäische Tetrameter bilden den Schluss. Es folgt dann in der muntersten und lustigsten, dabei gutmüthigsten Laune ein Versöhnungslied mit Aussicht auf ἀργυρίδιον μνᾶς ἢ δύο ἢ τρεῖς und auf ein recht reichliches Gastfreundschaftsmal v. 1043—1058 = 1059—1072 = 1188—1204 = 1205—1215:

ΧΟΡ. οὐ παρασκευαζόμεσθα | τῶν πολιτῶν οὐδέν', ὦνδρες, | φλαῦρον εἰπεῖν οὐδὲ ἕν·
ἀλλὰ πολὺ τοὔμπαλιν | πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν
καὶ δρᾶν· ἱκανὰ γὰρ τὰ κακὰ | καὶ τὰ παρακείμενα.
ἀλλ' ἐπαγγελλέτω | πᾶς ἀνὴρ καὶ γυνή,

5 εἴ τις ἀργυρίδιον δεῖται λαβεῖν, μνᾶς ἢ δύ' ἢ τρεῖς· | ὡς πλέω 'στίν, | ἄχομεν βαλλάντια.
κἄν ποτ' εἰρήνη φανῇ,
ὅστις ἂν νυνὶ δανείσηται παρ' ἡμῶν, | ἂν λάβῃ μηκέτ' ἀποδῷ.

Auf ein trochäisches System von drei Reihen folgen drei päonische Verse von je zwei Dimetern, der zweite mit einer Anakrusis, daran reihen sich zwei trochäische Systeme mit einem dazwischen stehenden katalektischen Dimeter.

3. Päonisch-anapästische Strophen, die wir kurz anapästische Päonen nennen wollen, sind weniger häufig als die trochäisch-päonischen Strophen und finden sich nur in den drei mittleren Stücken, dem Frieden, den Vögeln und in der Lysistrate. In den trochäisch-päonischen Strophen wurden anapästische und daktylische Reihen äusserst selten, wenn auch mit bestimmter Absicht zugelassen, eine anapästische Pentapodie Ach. 366 und zwei daktylische Tetrapodieen Equit. 328, in den päonisch-anapästischen Strophen dagegen sind die Anapästen ein den Päonen ebenbürtiges Element, welches den Charakter der Strophe in der bedeutsamsten Weise mitbestimmt, trochäische Reihen sind ausgeschlossen. Durch die Verbindung der Päonen und Anapästen entsteht ein Taktwechsel des *γένος ἴσον* und *ἡμιόλιον*, welcher von erschütternder Wirkung auf die Lachmuskeln ist. Die Anapäste sind entweder sehr bewegt gehalten mit vielen Auflösungen zur Bezeichnung der Hast und Hitze in pyrrhichistischer und enoplischer Weise fortissimo vorgetragen oder mit vielen Zusammenziehungen zur Bezeichnung der Würde und Erhabenheit unter Begleitung von **αὐλοὶ σπονδειακοὶ** (*αὔλημα σπονδεῖον, μέλη σπονδεῖα, ἐπιβώμια*) im priesterlichen Dienste fast wie altkirchliche Choräle, ohne dass wir aber an **τροχαῖοι σημαντοὶ** oder **παίωνες ἐπιβατοὶ** zu denken haben. Selbstverständlich muss in diesen Strophen auch ein eklatanter Wechsel des Tempos stattgefunden haben; die spondeischen Anapästen wurden, wie dies auch inhaltlich erfordert wird, in langsamem Tempo, die Päonen mit den zahlreichen Auflösungen in raschestem Tempo vorgetragen.

Von ersterer Art ist Lysistr. v. 476—483 = 541—548:

ΓΕΡ. ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρησόμεθα τοῖσδε τοῖς κνωδάλοις;
οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτέα τάδ', ἀλλὰ βασανιστέον
τόδε σοι τὸ πάθος
μετ' ἐμοῦ 'σθ' ὅ τι βουλόμεναί ποτε τὴν

5 Κραναὰν κατέλαβον,
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν,
ἱερὸν τέμενος.

Zorn der Männer über die Kühnheit der Weiber in Päonen, komisch-gravitätische Entrüstung mit Angriffslust in pyrrhistischen Anapästen, ebenso Seitens der Frauen bravourvolles Zusammenhalten in hitzigen Päonen und stolze Kampfesfreudigkeit mit Aufzählung aller Tugenden in Anapästen. Die beiden ersten Verse sind päonische Tetrameter und zwar der erste mit einsilbiger Anakrusis, dann folgen Anapästen fünfmal mit Proceleusmatici. Der anapästische Monometer am Schlusse an Stelle eines Parömiacus wie hier ist äusserst selten, aber auch in den Persern v. 934:

κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν =
μετάτροπος ἐπ' ἐμοί. —

Aehnlich Aves v. 327—335 = 343—351:

Αντ. ἰὼ ἰώ,
ἔπαγ', ἔπιθ', ἐπίφερε πολέμιον ὁρμὰν
φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
ἐπίβαλε περί τε κύκλωσαι·
5 ὡς δεῖ τώδ' οἰμώζειν ἄμφω
καὶ δοῦναι ῥύγχει φορβάν.
οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅ τι δέξεται
τώδ' ἀποφυγόντε με.

Komische Indignation und Angriffsstimmung, fünf anapästische Reihen mit Proceleusmatici und drei päonische. Zu bemerken sind unter den Anapästen die beiden sehr seltenen Tripodieen v. 345 und 346. Sollten sie vielleicht zu messen sein

◡◡ ◡́ ◡◡ — ⊔ ⊔?

Damit wäre ein Uebergang zu den folgenden spondeischen Anapästen gegeben.

Entgegengesetzter Art ist die Syzygie der Aves v. 1058—1070 = 1088—1100:

ἤδη μοι τῷ παντόπτᾳ
καὶ παντάρχᾳ θνητοὶ πάντες
θύσουσ' εὐκταίαις εὐχαῖς.
πᾶσαν μὲν γὰρ γᾶν ὀπτεύω,
5 σώζω δ' εὐθαλεῖς καρποὺς
κτείνων παμφύλων γένναν
θηρῶν, ἃ πάντ' ἐν γαίᾳ
ἐκ κάλυκος αὐξανόμενα γένυσιν πολυφάγοις

δένδρεσί τ' ἐφημένα καρπὸν ἀποβόσκεται·
10 κτείνω δ' οἳ κήπους εὐώδεις
φθείρουσιν λύμαις ἐχθίσταις·
ἑρπετά τε καὶ δάκετα πάνθ' ὅσαπερ
ἔστιν ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος ἐν φοναῖς ὄλλυται.

Sieben anapästisch-spondeische Reihen und zwar viermal in der Form der Parömiaci nach Art der freien Systeme:

— –́ — — — ⌴ —,

zwei päonische Tetrameter, wiederum zwei anapästische Reihen. ein päonischer Trimeter und Tetrameter. Hier thut der Contrast des feierlich-ceremoniösen Tones in den Spondeen, in welchen der Wiedehopf sich als Allschauer und Allherrscher feiert, dem die Sterblichen nach Absetzung des Zeus und des olympischen Götterstaates opfern, zu den Päonen eine wahrhaft drollig-komische Wirkung, die sich kaum mit Worten beschreiben lässt. Fast ganz spondeisch sind auch die Anapästen im Frieden v. 459—472 = 486—499, wo in den Interjectionen einige Cretici gebraucht sind, doch sind die letzteren kritisch theilweise unsicher. — Anklänge an diese Compositionsweise finden wir in den unten zu behandelnden dochmischen Liedern des Euripides Hec. v. 1056—1106 und Or. v. 1395—1423.

4. Von den trochäisch-daktylischen (iambisch-anapästischen) Päonen, die jedenfalls als besondere Klasse existirt haben, ist uns nur ein einziges, aber überaus interessantes Beispiel erhalten in der Monodie des Epops Av. v. 227—262, einem Wunderwerke glänzendschillernder Poesie und feiner Komik. Als Monodie ist das Lied bezeugt durch den Dichter selbst v. 226 οὔποψ μελῳδεῖν αὖ παρασκευάζεται, Flötenbegleitung ist durch das αὐλεῖ der Handschrift im Vorausgehenden verbürgt, würde sich aber auch ohne diese Angabe von selbst verstehen. Der Text ist im Ganzen gut überliefert, wir verkennen aber nicht, dass im Einzelnen manche Zweifel übrig bleiben um so mehr, als die Musik verloren ist, welche allein die letzten Aufschlüsse zu geben geeignet sein würde.

I. ἐποποποποποποποποποποποῖ,
ἰὼ ἰώ, ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ
ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων·
230 ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας
νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων

σπερμολόγων τε γένη
ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἱέντα γῆρυν·
ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ
235 βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτὸν
ἁδομένᾳ φωνᾷ·
II. τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό.
ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ
κλάδεσι νομὸν ἔχει,
240 τά τε κατ' ὄρεα, τά τε κοτινοτράγα, τά τε κομαροφάγα,
ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν ἀοιδάν·
τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ·
οἵ τ' ἑλείας παρ' αὐλῶνας ὀξυστόμους
245 ἐμπίδας κάπτεθ' ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους
ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος
ὄρνις τε πτεροποίκιλος
ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς.
250 III. ὧν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης
φῦλα μετ' ἀλκυόνεσσι ποτᾶται,
δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα,
πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροΐζομεν
οἰωνῶν ταναοδείρων.
255 ἥκει γάρ τις δριμὺς πρέσβυς,
καινὸς γνώμην,
καινῶν ἔργων τ' ἐγχειρητής.
ἐπῳδ. ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους ἅπαντα
δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο.
260 τοροτοροτοροτοροτίξ.
κικκαβαῦ κικκαβαῦ.
(τορο)τοροτοροτορολιλιλίξ.

1. ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
230 ⏑ –́ – ⏑ – ⏑ –́ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏓ oder dochmisch?
235 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑̄ ⏖́ – ⏑̄ –
2. ⏑ ⏑̋ ⏑⏑́ ⏑⏑́ ⏑⏑́ | ⏑⏑̋ ⏑⏑́ ⏑⏑́ ⏑⏑́
⏑⏑ –́ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – –
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ – oder dochmisch?
240 ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ | ⏑ ⏖́ ⏓ ⏖ ⏑ ⏑
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑̄
⏖́ ⏑ ⏖́ ⏖ ⏑ –
–́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ –
245 –́ ⏑ – – ⏑ ⏖ –́ ⏑ – – ⏑ –
⏖́ ⏑ – – ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ – ⏑

		–́ ⏖ – ⏑⏑ – ⏑⏑
		–́ ⏑ – – ⏑ –
250	3.	–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
		–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
		–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
		–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
		⏖ –́ ⏖ – ⏑⏑ – – Parömiacus?
255		⏑⏑ –́ ⏖ – ⏑⏑ – ⏖ –
		⏖ –́ ⏖ –
		⏖ –́ ⏖ – ⏖ – ⏖ –
		–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
		–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
260		⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –
		–́ ⏑ – – ⏑ –
		⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –

Um keinen Zweifel an unserer Auffassung zu lassen, haben wir hier wie öfters anderwärts das metrische Grundschema angesetzt und die Auflösungen und Zusammenziehungen darüber bemerkt.

Die Mischung der Metren ist hier auf den höchsten Grad getrieben: Päonen und Dochmien sind nicht allein mit Trochäen und Iamben, sondern auch mit Daktylen und Anapästen verbunden, selbst ein ionischer Vers (*ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ*) und eine anakrusisch-logaödische Pentapodie *πρὸς δυοῖν* (*νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων*) kann nicht verkannt werden. Die Verse 250—254 sind nicht als anapästisches System mit schliessendem Parömiacus, sondern als daktylisches in dem damals sehr modernen Stile der daktylischen Monodieen (s. S. 116) aufzufassen. Die Worte *οἰωνῶν τανυοδείρων* als Parömiacus mit Dindorf zu messen hindert die Prosodie *τᾰναοδ.*, denn eine unorganische Dehnung der Silbe anzunehmen ist mehr als unsicher. Wahrscheinlich ist hier wie Av. 1394, wo dieselben Worte stehen, *τᾰνῠδείρων* nach Analogie von *τανύπεπλος*, *τανυήκης*, *τανυέθειρα* u. s. w. zu schreiben und eine daktylische Tripodie als Clausel anzunehmen, die auch in den daktylischen Monodieen der Tragiker vorkommt. Hierdurch wird zugleich die metrische Einheit in dieser Versgruppe hergestellt und der neumodische Charakter dieser Arie gewahrt.

Die Verse mit Vogelstimmen stehen nicht *extra metrum*, sondern ordnen sich theils iambischem, theils päonischem Rhythmus unter:

Iamben.

v. 227 *ἐποπο — ποῖ* Iambischer Dimeter.

228 *ἰὼ ἰώ — ἰτώ* Iambischer Trimeter wie der folgende Vers. Der Accent muss hier für die Auffassung massgebend sein, ebenso wie

237 *τιὸ — τιό*, wahrscheinlich in der Melodie ein iambischer Tetrameter. Der Accent verbietet hier Auflösungen anzunehmen. Die Scholien weisen wiederholt auf die scharfe Hervorhebung der Accente in den Vogelstimmen hin zu v. 228, 237. Hierdurch erhielten die Kürzen die Bedeutung von Längen.

Päone.

242 *τριο — βρίξ*. Päonischer Dimeter, wahrscheinlich zu versetzen nach *ἀτταγᾶς* 249 aus einem unten zu erwähnenden Grunde.

249 *ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς*, Päonischer Dimeter ähnlich einer Vogelstimme, onomatopoetisches Wort.

260 *τορο — τίξ*, völlig aufgelöster päonischer Dimeter.

261 *κικκαβαῦ κικκαβαῦ*, augenscheinlich ein päonischer Dimeter.

262 *τορο — λίξ*, desgleichen mit Auflösung, das erste *τορο* der Handschriften haben wir gestrichen.

Die Vogelstimmen scheinen die Abtheilungen (Perioden) der Monodie zu bezeichnen, daher die von uns vorgeschlagene Umstellung. Die Scholien nehmen drei (Alloio-)Strophen und am Schlusse (*ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους κτλ.*) eine Epode an, wie wir dies oben an der Seite des Textes bezeichnet haben, und bemerken zu v. 258: *ἐφ' ἑκάστης στροφῆς παράγραφος, ἐπὶ δὲ τῷ τέλει κορωνίς*. Das unruhig und ungeduldig trippelnde Wesen des Wiedehopfes, der alle Mitbeschwingten zur Berathung einer hochwichtigen Angelegenheit, der Einsetzung des neuen Vögelgötterstaates beruft, ist durch den ungewöhnlich starken Wechsel der Metren vortrefflich ausgedrückt, zugleich kann man aber auch die in dem Inhalte liegenden ethischen Gründe in dem Wechsel nicht verkennen, z. B. in dem Gebrauche der spondeischen Anapäste v. 255 conform den oben ausgesprochenen Beobachtungen in der Verbindung von Päonen und Anapästen:

> *ἥκει γάρ τις δριμὺς πρέσβυς,*
> *καινὸς γνώμην*
> *καινῶν ἔργων τ' ἐγχειρητής.*

Wir haben uns zu dem ganzen Liede eine effectvolle, mimetische Flötenmusik mit Wechsel des Tempos und der Tonarten sowie mit Trillern, für welche die Vogelstimmen Gelegenheit geben, hinzuzudenken. Das Lied ist augenscheinlich die freie Nachbildung eines modernen, aulodischen Nomos im Stile des Phrynis und seiner Nachfolger mit *τρόπος συσταλτικός*. Man

wird in der Mischung der Metren unwillkührlich an Euripides erinnert, auf dessen Monodieen in metrischer und musikalischer Beziehung der moderne Nomosstil bedeutenden Einfluss ausgeübt hat. Aristophanes ist ein Feind dieses Stiles', aber er benutzt ihn hier wie anderwärts zu seinen komischen Effekten und parodirt ihn durch Uebertreibung.

5. Logaödische Päone d. h. die Verbindung von Päonen und Logaöden als eine besondere Klasse finden sich bei Aristophanes nicht, dagegen bei Pindar in der Strophe von Py. 5, wie oben ausgeführt ist, und in dem herrlichen Dithyramben-Fragmente 75 (54) *Δεῦτ' ἐς χορὸν κτλ.*, sowie bei Euripides in der Epode der Parodos der Bakchae v. 135—168 (s. oben S. 623). Aristophanes, nächst Aeschylus der feinste Ethiker in der Metrik, hat sich strenge Gesetze in der Scheidung der metrischen Stilarten aufgelegt und verlässt sie nur da, wo er parodirt; er besitzt aber eine erstaunliche Gewandtheit, wenn er eine komische Wirkung oder einen Contrast hervorrufen will, in jeder Stilart zu dichten. Eine Parodie ist jedenfalls der Gesang des verlumpten Bettelpoeten, der von dem Sklaven des Peisthetairos *σπολάδα καὶ χιτῶνα* erhält Av. v. 904—953, aber die wenigen Reihen in dem Gesange desselben, die päonisch gemessen werden könnten, sind nicht sicher päonisch, da sie nur Auflösungen der ersten, nirgends aber der zweiten Länge enthalten und die gesungenen Verse ein Cento von Phrasen aus der chorischen Lyrik sind v. 919 *κατὰ τὰ Σιμωνίδου* und 939 *Πινδάρειον ἔπος*. Auch in dem Euripideischen Cento Ran. v. 1356—1360 stehen wegen der Unsicherheit des Textes Päonen nicht sicher.

B. Bakchien und Dochmien.

Es ist oben auseinandergesetzt, dass die Bakchien dem hemiolischen Rhythmengeschlechte angehören. Die Alten unterscheiden zwei Formen und bezeichnen mit schwankender Terminologie schliesslich ⏑ — — als *βακχεῖος* und — ⏑ ⏑ als *ἀντιβάκχειος* (*παλιμβάκχειος*, *ὑποβάκχειος*). Der Name scheint volksthümlich zu sein und auf den Gebrauch der Bakchien in Liedern des dionysischen Cultus hinzuweisen, doch wird auch der Ionicus *ἀπ' ἐλάττονος*, der Choriambus und Antispast Bakchius genannt. Jedenfalls auf unklaren Vorstellungen und ungenügender Kenntniss beruht die Aeusserung der Scholia B zu Heph. p. 134 (= p. 28, 33 ed. Hoerschelmann): *ἐκλήθη δὲ οὕτως* [*ὁ βακχεῖος*],

ἐπειδὴ οἱ τῶν διθυραμβοποιῶν πρὸς Διόνυσον ὕμνοι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐκ τούτου τοῦ μέτρου ἦσαν, ὁ καὶ ὑποβάκχειος. Ογδοος ὁ παλιμβάκχειος . . . οὕτω κεκλημένος διὰ τὸ ἀντίστροφος εἶναι τῷ βακχείῳ, ὁ καὶ Διονύσιος, καθὰ καὶ αὐτὸς πρὸς τὰ Διονυσιακὰ μέλη πεποίηται. Vgl. auch Choeroboscus in Studemund, An. Var. I 60; Pseudo-Dionysius de pedib. ebds. I 161; Anon. Ambros. ebds. 226; Dion. 479, 19; Mar. Vict. 45, 23; Plot. 499, 6.

Ueber den Gebrauch gibt Heph. cap. 13, dem noch eine bei Weitem grössere Litteratur als uns vorlag, die richtige Andeutung: *Τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει τρία, τό τε κρητικὸν καὶ τὸ βακχειακὸν καὶ τὸ παλιμβακχειακόν, ὃ καὶ ἀνεπιτήδειόν ἐστι πρὸς μελοποιίαν. Τὸ δὲ κρητικὸν ἐπιτήδειον. δέχεται δὲ καὶ λύσεις τὰς εἰς τοὺς καλουμένους παίωνας . . . . Τὸ δὲ βακχειακὸν σπάνιόν ἐστιν, ὥστε, εἰ καί πού ποτε ἐμπέσοι, ἐπὶ βραχὺ εὑρίσκεσθαι.* Der Bakchius findet sich in der uns erhaltenen griechischen Litteratur nirgends stichisch durch ganze Gedichte durchgehend, nicht einmal in grösseren Gruppen von Versen, er erscheint nur vereinzelt in wenigen Reihen theils in päonischen und logaödisch-päonischen Liedern der chorischen Lyrik, theils und zwar ganz besonders innerhalb der Tragödie meist in Monodieen unter Dochmien, die selbst aus Bakchien hervorgegangen, und unter den mit Dochmien verbundenen Metren, selten unter Logaöden. Die Zahl der uns erhaltenen bakcheischen Verse ist sehr gering, doch lässt sich durchgängig als Gesetz beobachten, dass sie in der Tragödie an besonders erregten und pathetischen Stellen von schmerzlich-schwermüthigen oder plötzlich stossweise entstehenden Empfindungen bei flehentlicher Anrufung einer Gottheit, zum Ausdrucke ängstlicher, hastiger oder dringend leidenschaftlicher Fragen, im Augenblicke der Ueberraschung, der Verwunderung oder des Staunens oder in lebhafter Hinweisung fast formelhaft und interjectional vorkommen; sehr selten wird über diesen beschränkten Gedankenkreis zu freierem Gebrauche hinausgegangen. Von einem zeitlichen Fortschreiten oder Rückschreiten im Gebrauche der Bakchien lässt sich bei den Tragikern nichts bemerken. Es liegt daher die Vermuthung nahe, dass die Bakchien immer nur secundäre Formen des hemiolischen Rhythmengeschlechtes gewesen sind und dass der Ausgangspunkt der interjectionale Gebrauch z. B. eines dionysischen Ephymnion u. s. w. gewesen ist. Vielleicht ist es nicht zu gewagt,

das Verhältniss der Bakchien zu den Päonen mit dem Verhältniss der *ἀνακλώμενοι* zu den Ionici zu vergleichen. Die ersteren haben in klassischer Zeit auch nie eine völlig selbständige Stellung erlangt und erscheinen immer nur als eine Nebenform der Ionici, ein Anaklomenos = ionischer Dimeter 12 : 12, ein bakcheischer Dimeter = päonischer Dimeter 10 : 10.

Der Antibakchius oder Palimbakchius, welcher von Hephästio in der oben ausgeschriebenen Stelle geradezu als *ἀνεπιτήδειος πρὸς μελοποιίαν* bezeichnet wird*), ist, wie mancher andere angebliche Fuss eine Erfindung der Grammatiker für die Aufstellung einer vollständigen, mechanisch-symmetrischen Liste der metrischen Versfüsse. Griechische Verse aus Palimbakchien sind nirgends mit Sicherheit nachzuweisen so wenig wie Verse aus Amphibrachen, zweiten und dritten Päonen u. s. w. Soweit hier überhaupt ein Funke von Wahrheit zu Grunde liegt, sind palimbakcheische Verse nichts Anderes als Päone mit langsilbiger Anakrusis, wie auch der von Dion. de comp. verb. c. 17 (p. 226 ed. Schäfer) als bakcheisch (d. h. — — ◡) erwähnte Vers zeigt:

σοί, Φοῖβε Μοῦσαί τε, συμβῶμεν.

Die nahe liegende Vermuthung, dass der Bakchius aus einer in der zweiten Thesis synkopirten iambischen Dipodie entstanden sei, wird ebenso wie die gleiche Vermuthung von dem ersten Theile des Dochmius dadurch widerlegt, dass in beiden Fällen die Auflösung der Länge, wenn auch in den Bakchien nur selten, vorkommt. Von den Bakchien sind auf das Bestimmteste die dem äusseren Anscheine nach mit Bakchien beginnenden iambischen Reihen des tragischen Tropos zu unterscheiden:

◡ ∟ — ◡ —
◡ ⊢ — ◡ — ◡ —
◡ ∟ ∟ — ◡ —
◡ ∟ ∟ ◡ ∟ —

Nur in seltenen Fällen kann es zweifelhaft erscheinen, ob wir synkopirte iambische Dipodieen oder Bakchien vor uns haben, namentlich da auch der Inhalt der letzteren ein sehr bestimmter zu sein pflegt, z. B. Pers. v. 1069 und 1070:

Ξ. ἰὼ Περσὶς αἶα,
Χ. ἰὼ δυσβάϋκτος.

*) Vgl. auch den Anonymus post Censorinum 616, 6 ed. Keil.

(S. unter den Dochmien) ziehen wir mit Rücksicht auf die ganze Composition synkopirte Iamben vor. Ferner nicht bakchiisch zu messen ist wegen der Umgebung von synkopirten Trochäen Choeph. 587 *ἀνταίων βροτοῖσιν* ⏗ ⏗ — ⏑ — ⏑, ebenso Ant. 1140 *καὶ νῦν ὡς βιαίως*, Trach. 523 und 524:

ἁ δ' εὐῶπις ἁβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ

in einer logaödischen Strophe. Dagegen werden wir die unter Dochmien gemischten Bakchien überall, wo der Inhalt übereinstimmt, als Bakchien zu messen haben, auch in logaödischen Strophen z. B. Alkest. v. 92 am Schlusse einer logaödisch-daktylischen Strophe formelhaft: *ὦ Παιάν, φανείης* (über die lange Silbe im Eingang vgl. unten).

Am häufigsten ist der bakchiische Dimeter und Tetrameter, welcher letztere ebenso wenig wie der päonische Tetrameter als einheitliche Reihe, sondern als aus zwei Dimetern zusammengesetzt gilt, sehr selten finden sich Trimeter, sichere Pentameter überhaupt nicht. Meist findet nach jedem Bakchius Cäsur statt, immer nach einem Dimeter, Ausnahme im zweiten Theil des Tetrameters, fr. Aesch. bei Heph. c. 13 *προπηδήσεταί νιν*, Agam. 1103 *δυσίατον; ἀλκὰ δ'*, Choeph. v. 349 *ἐπιστρεπτὸν αἰῶ*, Helen. v. 642 in einem Trimeter zweimal

πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει | θεὸς συμφορὰν τᾶσδε κρείσσω.

Ancipität der Kürze mit Ausnahme im ersten Fusse des Verses steht so wenig sicher wie in den Päonen, muss aber in Erinnerung an den ersten Fuss im Dochmius als möglich zugegeben werden.

Im Folgenden behandeln wir nur das Vorkommen der Bakchien bei den Tragikern, da von dem Gebrauche derselben in der chorischen Lyrik oben unter den logaödischen Strophen des Pindar und in der Komödie unter den Dochmien gehandelt ist.

1. Bakchiische Dimeter, bei Aeschylus Ag. v. 1072:

ὀτοτοτοῖ τοτοῖ δᾶ,
Ἄπολλον, Ἄπολλον,

im ersten Dimeter mit Auflösung der ersten Länge, im zweiten mit Syllaba anceps wegen der Wiederholung (eine Aenderung in den Nominativ ist trotz v. 1081 kaum nöthig), v. 1080 mit folgendem Trimeter:

Ἄπολλον, Ἄπολλον
ἀγυιᾶτ', Ἀπόλλων ἐμός·
v. 1103 ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον; ἀλκὰ δ'
ἑκὰς ἀποστατεῖ,

kann aufgefasst werden als zwei bakchiische Dimeter mit folgendem Dochmius, aber besser als drei Dimeter zu einem katalektischen Verse vereinigt, die Auflösung steht nicht im Wege. Hier zeigt sich wie an anderen Stellen (die zuerst aufgeführte kann als aus hyperkatalektischen Dochmien, der zweite Vers der zweiten aus einem Bakchius und einem Dochmius bestehend angesehen werden) die nahe Verwandtschaft der Bakchien und Dochmien. — Choeph. v. 349:

τέκνων τ' ἐν κελεύθοις
ἐπιστρεπτὸν αἰῶ,

in einer logaödischen Strophe, deren Anfang nicht dochmisch gemessen werden darf, kann auch ◡ ⊔ — ◡ ⊔ — aufgefasst werden. Dagegen wiederum ächte Bakchien nach Form und Inhalt und in der angemessenen Gesellchaft von Dochmien und Iamben finden sich Eumen. v. 789 στενάζω, τί ῥέξω; mit folgendem bakchiischen Trimeter γένωμαι δυσοίστα πολίταις. — Trachin. v. 890 τίς ἦν; πῶς; φέρ' εἰπέ, 892 τί φωνεῖς; σαφηνῆ eignet sich inhaltlich als erregte Frage für bakchiische Messung, kann aber auch synkopirt-iambisch aufgefasst werden, da der Chor, der diese Fragen aufwirft, sich synkopirter Iamben bedient, während die τροφὸς in nicht synkopirten spricht. Jedenfalls bakchiisch zu messen ist Soph. El. v. 1279 ξυνοικεῖς; τί μὴν οὔ; unter Iamben und Dochmien vor einem folgenden logaödischen Verse. — Alkest. v. 92 ὦ Παιάν, φανείης schon oben erwähnt, inhaltlich typisch wie in dem bakchiischen Tetrameter Arist. Thesm. v. 1143. Eur. Suppl. v. 376 unter nicht synkopirten Iamben mit vorausgehendem Dochmius τεμεῖ καὶ τέκνοις | ταφὰς ληψόμεσθα wie bei Pindar. Selbstverständlich kann hier der Dochmius als katalektisch-bakchiischer Dimeter gemessen werden; zweifelhaft ist v. 367 ὅσια περὶ θεοὺς καὶ μεγάλᾳ Πελασγίᾳ καὶ κατ' Ἄργος zwei Dochmien und zwei Bakchien, aber es kann auch gemessen werden ⏖ ◡ ⏖ ◡ — | ⏊ ◡ ◡ — ◡ — ◡ — | ⏊ ◡ — —, unzweifelhaft am Beginn einer glykoneischen Strophe v. 990 τί φέγγος, τίν' αἴγλαν ähnlich wie Arist. Vesp. v. 317. — Herc. fur. v. 879 unter Dochmien χορευθέντ' ἀναύλοις, v. 906 τί δρᾷς, ὦ Διὸς παῖ; inhaltlich für Bakchien sehr angemessene Worte,

die metrisch nicht auseinander gerissen werden dürfen. — Ion v. 190 unter Logaöden:

ἰδοὺ τάνδ' ἄθρησον,
ἀνηβᾷ 'Ερεχθεύς.

Troad. 321 unter Dochmien und Iamben ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν (formelhaft s. oben: τί φέγγος, τίν' αἴγλαν), v. 587 und 588 'Ἀντ. μόλοις ὦ πόσις μοι. 'Εκ. βοᾶς τὸν παρ' Ἅιδᾳ. — Orest. 173 unter Dochmien und Iamben Χο. ὑπνώσσει. 'Ηλ. λέγεις εὖ. —

Phoen. 1039 und 1040 βροντᾷ δὲ στεναγμὸς
ἀχά τ' ἦν ὅμοιος.
Rhes. v. 695 πόθεν νιν κυρήσω;

2. Die bakchiischen Tetrameter lassen sich bei der Regelmässigkeit der Cäsur meist als einzelne Dimeter auffassen, nur in wenigen Fällen spricht die Wortfügung für Zusammenfassung als Tetrameter: Fragment aus den Bassarä des Aeschylus (fr. 22[b] Dind.) bei Hephästion cap. 13:

ὁ ταῦρος δ' ἔοικεν κυρίξειν τιν' ἀρχάν,
φθάσαντος δ' ἐπ' ἔργοις προπηδήσεταί νιν.

Prom. v. 115 τίς ἀχώ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής;

Phil. v. 396 für dies Drama charakteristisch von den Atriden: ὅτ' ἐς τόνδ' 'Ατρειδᾶν | ὕβρις πᾶσ' ἐχώρει unter Iamben und Dochmien. — Ion v. 1446 unter Dochmien in der formelhaften Fragweise: τίν' αὐδὰν ἀΰσω, βοάσω; πόθεν μοι. — Phoen. 1536 κλύεις, ὦ κατ' αὐλὰν ἀλαίνων γεραιόν. — Bacch. v. 1181 = 1197 zwischen Chor und Agaue getheilt:

Χ. τίς ἄλλα; Ἀγ. τὰ Κάδμου. Χο. τί Κάδμου; Ἀγ. γένεθλα.
Χ. περισσὰν Ἀγ. περισσῶς. Χο. ἀγάλλω; Ἀγ. γέγηθα.

Rhes. v. 706 'Ημ. δοκεῖ γάρ; 'Ημ. τί μὴν οὔ; 'Ημ. θρασὺς γοῦν ἐς ἡμᾶς,

kann gleichfalls in zwei Dimeter gesondert werden. Dion. de comp. verb. c. 17 (p. 228 Schäfer) τίν' ἀκτὰν, τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;

3. Bakchiische Trimeter sind, wie oben bemerkt, sehr selten: Agam. v. 1081 nach vorausgehendem bakchiischen Dimeter, den wir mit Rücksicht auf die Analogie v. 1073 und 1077 gesondert stehen lassen, folgt ein katalektischer Trimeter: ἀγυιᾶτ', Ἀπόλλων ἐμός (nicht Bakchius und Dochmius). — Choeph. 390 unter Logaöden und tragischen Iamben: ποτᾶται, πάροιθεν δὲ πρώρας. — Phoen. v. 187 Λερναίᾳ τε δώσειν τριαίνᾳ. Bacch. v. 994 unter Dochmien: φονεύουσα λαιμῶν διαμπάξ. Rhes. v. 708 nach vorausgehendem bakchiischen Tetrameter: 'Ημ. τίν' ἀλκήν, τίν' αἰνεῖς; 'Ημ. 'Οδυσσῆ.

4. **Der bakchiische Pentameter** steht an keiner Stelle sicher, da überall nach dem zweiten oder dritten Fusse Cäsur ist und Nichts eine Theilung hindert. Er ist entweder in einen Dimeter und Trimeter oder umgekehrt zu zerlegen und zwar ist wegen der Cäsur durchweg das Erstere anzunehmen. Sept. v. 104 ist mit Rücksicht auf die Wortstellung in Dimeter und Trimeter zu zertheilen: *τί ῥέξεις, προδώσεις | παλαίχθων Ἄρης, τὰν τεὰν γᾶν;* ebenso Eum. v. 790 und Helen. v. 642 *πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει θεὸς συμφορὰν τᾶσδε κρείσσω.*

Die Verbindung auf einander folgender Verse ist im Vorausgehenden schon mitbeleuchtet, nirgends zeigt sich auch nur ein Ansatz zu einer grösseren Gruppenbildung. Nur Orest. v. 1437 folgen anscheinend neun Bakchien hinter einander mit Cäsur nach jedem Bakchius (ausgenommen die beiden letzten, so dass verschiedene Eintheilungen möglich sind), aber wenn auch die handschriftlich überlieferten Worte *προσεῖπεν δ' Ὀρέστας Λάκαιναν κόραν* als katalektisch-bakchiischer Tetrameter gemessen werden können, so hindert uns Nichts die folgenden Worte mit G. Hermann kretisch aufzufassen. Für die citirten Worte *προσεῖπεν κτλ.* ist übrigens bakchiisches Metrum nicht geeignet und die Conjectur von Hermann, der auf die Analogie der Stelle v. 1418 ff. verweist, sehr wahrscheinlich: *προσεῖπε δ' ὧδ' Ὀρέστας Λάκαιναν κοράν.* —

Die bisher betrachteten Rhythmen zerfallen nach dem Verhältniss der *ἀριθμοὶ* (der Arsis und Thesis) in *ῥυθμοὶ ἴσοι* und *ἐπιμόριοι*; die ersteren stehen im *λόγος ἴσος*, die letzteren (Iamben, Päonen und Epitrite) im *λόγος ἐπιμόριος* (Nicomach. arith. 1, 20), d. h. Arsis und Thesis sind nur um eine Einheit verschieden (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4); sie sind mithin zwar ungleich, aber stehen sich so nahe, dass ihr Verhältniss zu einander als ein gerades (*εὐθεῖα, εὐθὺ*) und die Rhythmen selber eben so wie die im *λόγος ἴσος* stehenden als *ὀρθοὶ* (*recti*) bezeichnet werden. Die griechische Rhythmik kennt aber ausserdem noch einen Rhythmus, dessen *ἀριθμοὶ* in einem sogenannten *λόγος ἐπιμερὴς* stehen, d. h. um mehr als eine Einheit von einander verschieden sind, und der deshalb im Gegensatze zu den *ὀρθοὶ* als *ῥυθμὸς δόχμιος = πλάγιος* bezeichnet wird. Ein solcher ist der **δόχμιος ὀκτάσημος** ⏑ — — ⏑ —

in welchem sich die beiden rhythmischen Chronoi wie 3 : 5 oder 5 : 3 verhalten.

Die hauptsächlichste Quelle für diese Theorie ist das Fragment, welches sich bei Choeroboscus Exeg. in Heph. Cap. X (und ähnlich in dem Etymol. magn. s. v. δοχμιακός) erhalten hat: Ἰστέον γάρ, ὅτι τὸ δοχμιακὸν σύγκειται ἐξ ἀντισπάστου καὶ συλλαβῆς, ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτῆρα. Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τὸ πᾶν μέτρον ὡς μίαν συζυγίαν λαμβάνοντες δοχμιακὸν ὀνομάζουσι διὰ τὴν τοιαύτην αἰτίαν. Οἱ προειρημένοι ῥυθμοί, ἴαμβος παίων, ἐπίτριτος, ὀρθοὶ καλοῦνται· ἐν ἰσότητι γὰρ κεῖνται, καθὸ ἕκαστος τῶν ἀριθμῶν μονάδι πλεονεκτεῖται· ἢ γὰρ μονάς ἐστι πρὸς δυάδα, ἢ δυὰς πρὸς τριάδα, ἢ τριὰς πρὸς τετράδα. Ἐν δὲ τῷ δοχμίῳ εὑρίσκεται ἡ διαίρεσις τριὰς πρὸς πεντάδα, οὐκέτι ὀρθή. Οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο ὀρθὸς καλεῖσθαι, ἐπεὶ δυάδι πλεονεκτεῖται· ἐκλήθη οὖν δόχμιος, ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνισότητος μεῖζον ἢ κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται. Mit den Schlussworten dieses Fragmentes stimmt Aristides p. 39: δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας, wo κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι dasselbe ist wie κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται. Dasselbe sagt die Stelle des Tricha p. 286: δοχμιακὸν ὀνομάζεται . . . παρ' ὅσον, ⟨ὡς⟩ ἔνιοί φασι, πλάγιόν τινα τὸν ῥυθμὸν ἔχει καὶ οὐκ ὀρθότατον. Der Gesammtumfang des dochmischen Rhythmus als eines ὀκτάσημος erhellt aus der Grössenbestimmung, welche das obige Fragment über die einzelnen rhythmischen Chronoi (3 + 8) gibt; ausserdem wird er durch schol. vet. Laur. ad Sept. 120 (ed. Wecklein) bestätigt: καὶ ταῦτα δὲ δοχμικά ἐστι καὶ ἴσα, ἐάν τις αὐτὰ ὀκτασήμως βαίνῃ. κυρίως δὲ εἶπον βαίνῃ· ῥυθμοὶ γάρ εἰσι· βαίνονται δὲ οἱ ῥυθμοί, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνεται. Vgl. ib. ad v. 100. Ueber den Unterschied von ῥυθμοὶ ἴσοι und ἐπιμόριοι verweisen wir auf Aristides, über die Bedeutung von λόγος ἐπιμόριος und ἐπιμερὴς auf Nicomach. arith. 1, 19. 20.

Es steht hiernach fest, dass der achtzeitige Dochmius in zwei rhythmische Chronoi von drei und fünf Moren zerfällt, wovon der eine als Arsis, der andere als Thesis gilt, und dass er mithin nur einen einzigen Hauptictus hat. Hieran schliesst sich von selber die Frage, weshalb bei den Rhythmikern nur drei oder mit Einschluss des epitritischen nur vier Rhythmengeschlechter angenommen werden, des Dochmius aber als eines besonderen Rhythmengeschlechtes keine Erwähnung geschieht. Die Antwort hierauf ist: der Dochmius gilt als ein ῥυθμὸς μεταβάλλων, der aus zwei verschiedenen Rhythmengeschlechtern,

dem päonischen und diplasischen, zusammengesetzt ist. Ueber die Art der Zusammensetzung bestand eine doppelte Auffassung, indem man den Dochmius entweder als eine Vereinigung des fünfzeitigen Bakchius und des dreizeitigen Iambus, oder des Iambus und des fünfzeitigen Päon ansah:

8 — 8

⏑ — — ⏑ — ⏑ — — ⏑ —

5 3 — 3 5

bacchius iambus. — *iambus paeon.*

Beide Auffassungen überliefert Quintil. inst. 9, 4, 97: *Est et dochmius, qui fit ex bacchio et iambo vel iambo et cretico*, eine Stelle, die ebenso wie der unmittelbar vorhergehende Satz aus den Rhythmikern geschöpft ist; die zweite Auffassung finden wir bei Choeroboscus Exeg. l. l.: ἐνταῦϑα οὖν δόχμιον ῥυϑμόν φησιν ἴαμβον καὶ παίωνα πρῶτον und bei Aristid. 39: συντίϑεται ἐξ ἰάμβου καὶ παίωνος διαγυίου, aber sie ist ungenau, da sie nicht berücksichtigt, dass die vorletzte Kürze des Dochmius verlängert werden kann, was nicht der Fall sein könnte, wenn die drei letzten Silben des Dochmius ein Päon wären. Wir haben demnach den Dochmius als die Zusammensetzung eines Bakchius mit einem Iambus anzusehen; durch die Zusammensetzung beider Füsse entsteht ein Taktwechsel, μεταβολη κατὰ γένος, indem auf einen fünfzeitigen päonischen ein dreizeitiger diplasischer Takt folgt; beide Füsse werden einem gemeinschaftlichen Hauptictus unterworfen, denn sonst könnten sie nicht als die beiden ἀριϑμοὶ Eines Rhythmus angesehen werden, aber sie behaupten zugleich ihre Selbständigkeit als verschiedene Takte, und deshalb lässt sowohl der Bakchius wie der Iambus die Irrationalität der anlautenden Thesis zu:

⏑ ⁗ — ⏑ ⁄

bacchius iambus.

Die alten Metriker, welche überhaupt die rhythmische Geltung nicht berücksichtigten, wandten auch auf den Dochmius ihr Princip einer viersilbigen Messung an und sahen in ihm einen hyperkatalektischen Antispasten, worüber sich der im Folgenden die rhythmischen Verhältnisse zu Grunde legende Bericht des Choeroboscus Exeg. in Heph. cap. X ausspricht: ἰστέον γάρ, ὅτι τὸ δοχμιακὸν σύγκειται ἐξ ἀντισπάστου καὶ συλλαβῆς, ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτῆρα. Οἱ μέντοι ῥυϑμικοὶ τὸ πᾶν μέτρον ὡς μίαν συζυγίαν λαμβάνοντες κτλ. Die antispastische Auffassung

findet sich auch Hephaest. c. X (p. 33 W.), Tricha 286, 17, Mar. Victor. 88, 23 K. (vgl. auch Plotius 538, 5. 8).

Westphal ist in der zweiten Auflage dieses Werkes von der Auffassung des Dochmius als eines *ῥυθμὸς μεταβάλλων*, welche auf antiker Tradition beruht und mit dem Gebrauche der Dochmien in der Tragödie übereinstimmt, abgegangen und sieht in dem Dochmius einen katalektischen bakchiischen Dimeter, indem er gegen die Tradition des Quintilian und Aristides folgendes geltend macht: Jene Auffassung widerspricht der Lehre des Aristoxenus, welche für uns die absolut maassgebende Auctorität in rhythmischen Dingen sein muss. Derselbe stellt in seinen rhythmischen Fragmenten p. 302 Mor. eine Scala aller derjenigen Einzeltakte und Reihen auf, welche eine fortlaufende Rhythmopöie zulassen (d. h. in einer rhythmischen Composition mehreremals continuirlich hinter einander wiederholt werden können). Hier heisst es, dass die achtzeitigen rhythmischen *μεγέθη* die daktylische Gliederung 4 : 4 haben, denn alle anderen Gliederungen, welche bei einem achtzeitigen *μέγεθος* vorkommen können (nämlich 1+7, 2+6, 3+5 oder umgekehrt 5+3, 6+2, 7+1), seien a r r h y t h m i s c h. Der Schluss dieser Stelle („*οἱ ἐν ὀκτασήμῳ μεγέθει· ἔσονται δ' οὗτοι δακτυλικοὶ τῷ γένει, ἐπειδήπερ*“ *κτλ.*) ist uns zwar nicht erhalten, aber das Vorausgehende lässt nicht den mindesten Zweifel, dass die hier gegebene Restitution völlig richtig und dass mithin ein achtzeitiges in 3+5 oder 5+3 gegliedertes Megethos nach A r i s t o x e n u s in der fortlaufenden Rhythmopöie nicht vorkommt. Der Dochmius ◡ — — ◡ — ist nun aber ein Maass, welches für fortlaufende Rhythmopöie von Aeschylus und den übrigen Tragikern mit grosser Vorliebe verwandt und zu langen Systemen continuirlich hinter einander wiederholt wird. Da Aristoxenus mit der Aeschyleischen Compositionsmanier wohl bekannt ist (Plut. Mus. 20. 21), so müssen wir nothwendig annehmen, dass die Dochmien auf der griechischen Bühne nach einem anderen Rhythmus als demjenigen vorgetragen wurden, welchen ihnen jene späteren Berichterstatter (Quintilian u. s. w.) vindiciren. Die Dochmien sind häufig genug mit bakchiischen Dimetern gemischt und können, wenn wir uns an Aristoxenus halten, schwerlich etwas anderes als katalektische bakchiische Dimeter gewesen sein:

◡ —́ —, ◡ —́ — Dimetron akatalekton
◡ —́ —, ◡ —́ ⩘ Dimetron katalektikon (Dochmius).

Am Ende eines Dochmius haben wir daher eine zweizeitige Pause anzunehmen. Ist die letzte Länge in eine Doppelkürze aufgelöst, so ist dies ebenso zu beurtheilen, wie wenn bei Pindar oder Euripides eine Auflösung am Schlusse des Glykoneus u. s. w. vorkommt.

Es stehen sich also im Alterthum zwei Auffassungen gegenüber, indessen ist die aristoxeneische nur auf indirektem Wege aus einem Princip des Aristoxenus scharfsinnig erschlossen und erst durch Ergänzung einer Stelle möglich gemacht, die Auffassung des Aristides und seines vermuthlichen Freilassers Fabius Quintilianus ist dagegen direkt in der bestimmtesten Weise überliefert. So wenig die Angaben des Aristides über Taktgleichheit und Taktwechsel, die auf einen tiefsinnigen Vergleich mit dem Pulsschlage zurückgeführt werden, über das Ethos der Rhythmen und vieles andere Wichtige bei demselben Schriftsteller seine eigenen, originellen Gedanken sind, ebensowenig können wir glauben, dass Aristides und Quintilian die Erfinder jener Auffassung der Dochmien sind: alle diese Angaben gehen auf die ältere Zeit zurück. Es können sehr wohl beide Recitationsweisen der Dochmien nebeneinander bestanden haben: Durch die Annahme der ersteren (aus Aristoxenus erschlossenen) Ansicht wird vollständige Einheit mit den Bakchien herbeigeführt, aus denen der erste Fuss des Dochmius jedenfalls besteht, und die Taktgleichheit gewahrt; durch die Annahme der zweiten Ansicht (des Aristides und Quintilian) wird dem Charakter der dochmischen Lieder in der Tragödie mehr entsprochen, für welche Taktwechsel, der doch principiell in der entschiedensten Weise mit Angabe des Ethos überliefert wird, besonders angemessen ist. Wenn irgendwo, kann Taktwechsel in den dochmischen Liedern der Tragödie stattgefunden haben. Es liegt ausserdem sehr nahe, dass in den verschiedenen Poesiegattungen die Recitation der Dochmien eine verschiedene gewesen ist, die katalektisch-bakchiische für die chorische Lyrik, die Messung als *ῥυθμὸς μεταβάλλων* für die Tragödie. Zwischen den (freilich nur in sehr geringer Zahl vorhandenen) Dochmien der chorischen Lyrik einerseits und der Tragödie andererseits besteht ohnehin ein sehr bedeutender Unterschied, insofern als die Dochmien der Tragiker grössere Freiheit in der Auflösung und dem Gebrauche des Alogos zeigen. Derselbe Unterschied ist gegenüber den Bakchien der Tragiker unverkennbar, welche bei Weitem nicht

die Freiheit der Dochmien haben. Wir glauben festhalten zu müssen, dass die Dochmien der Tragiker ein *ῥυθμὸς μεταβάλλων* aus Bakchius und Iambus sind, der seinen eigenen Gesetzen folgt; gerade die *μεταβολή* hat ihre fast beispiellos freie und gegenüber den meisten anderen Metren fast schrankenlose Entfaltung hervorgerufen und begünstigt. Einer ferneren Ansicht*), dass der Dochmius als iambische Tripodie mit Synkope der zweiten Thesis ebenso wie der Bakchius als iambische Dipodie mit gleicher Synkope zu messen

⏑ ⌊_ —

⏑ ⌊_ — ⏑ —

oder wenigstens aus diesen Reihen hervorgegangen sei, steht entgegen, dass der Bakchius von den Alten ausdrücklich zu dem *γένος ἡμιόλιον* gerechnet wird, beide Füsse aber die Auflösung der ersten Länge, der Dochmius sehr häufig beide Längen zulassen, was für einen *τρίσημος* nicht zulässig ist. Die Berufung auf die Auflösung eines *τρίσημος* am Schlusse eines katalektischen Glykoneus bei Pindar und Euripides ist nicht gültig. Die Zahl dieser Stellen ist gegenüber der ungeheuren Masse von Glykoneen winzig klein und die Auflösung an bestimmte Beschränkungen geknüpft (s. oben S. 593), die Auflösung der dritten Länge des Dochmius dagegen etwas Reguläres, ja sie kommt sogar am Versschlusse vor. Wir werden also den Dochmius recht eigentlich als *δόχμιος*, wenigstens für das Drama bestehen lassen müssen und ihn mit Aristides und Quintilian als *ῥυθμὸς μεταβάλλων* bezeichnen. Er ist darum nicht regellos, die *μεταβολή* ist eine stetige, fest bestimmte, innerhalb welcher zwar die grösste Freiheit in Bezug auf den Gebrauch des Alogos und

---

*) Die Messung und die Geschichte des Dochmius ist nach dem Erscheinen unserer Metrik ein Lieblingsgegenstand für Doctordissertationen und Programme in ungemein rascher Folge gewesen: Kühne 1863, Lortzing 1863, Bellermann 1864, Goldmann 1867, Grabow 1869, Löschhorn 1873, E. Schultze 1877, Vogelmann 1877, Pickel 1880, Drewes 1880, Klotz 1881, Fr. V. Fritzsche 1874—1884. Siehe die Angaben bei Pickel de versuum dochmiacorum origine. Argent. 1880 p. 29 und Gleditsch Metrik (I. Müllers Handb. d. klass. Altw.) p. 571. Es ist mir nicht möglich, mich mit den Verfassern dieser Abhandlungen einzeln auseinanderzusetzen; in Bezug auf metrische Beobachtungen und kritische Behandlung der einzelnen Stellen sind hervorzuheben die Abhandlungen von Pickel, obwohl ich dessen Grundansicht nicht theile, Fr. V. Fritzsche, der als treuester aller Hermannianer noch an den Antispasten festhält, und von Goldmann.

der Auflösung, aber doch zugleich der strengste Rhythmus herrscht, da die dochmischen Lieder gesungen, nicht deklamirt werden.

Mit dem metabolischen Rhythmus der Dochmien stimmt ihr Gebrauch überein. Sie haben ihre eigentliche Stellung in den Monodieen der Tragödie, wo die Leidenschaft des Schmerzes, der Angst und der Verzweiflung auf das Aeusserste gesteigert ist. Wie hier dem Gemüthe alle Ruhe fehlt, wie es aus einer Stimmung in die andere fluctuirt, ohne auch nur auf Augenblicke Ruhe und Frieden zu finden, so folgen Takt um Takt die Maasse verschiedener Rhythmengeschlechter, die Bakchien und Iamben, im raschen monopodischen Wechsel aufeinander. Beides, das Pathos der Leidenschaft und die Metabole der Rhythmen, ist auf den höchsten Grad potenzirt, und die klassische Schilderung von der ethischen Bedeutung der Metabole bei Aristid. 99 erscheint hier in ihrer ganzen Wahrheit: *οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν, ἑκάστῃ διαφορᾷ παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες* —, die furchtbaren und erschütternden Leidenschaften werden auch im Rhythmus als *φοβεροὶ καὶ ὀλέθριοι* dargestellt. In den Aeschyleischen Tragödien sind die Dochmien fast das ausschliessliche Monodieenmaass, aber sie werden hier mit Ausnahme der dochmischen Monodie der Io im Prometheus von den Führern der Halbchöre oder einzelnen Choreuten vorgetragen oder unter die Choreuten und eine Bühnenperson vertheilt. Bei Sophokles und Euripides gehören sie vorzugsweise den eigentlichen Monodieen der Skene an; die grösste Kunst in ihrem Gebrauche zeigt Sophokles, der dem Euripides gegenüber die allzugrosse Freiheit meist durch Anwendung antistrophischer Bildung zügelt und überhaupt in der Zulassung der Dochmien sparsamer ist, indem er sie stets auf die eigentliche Katastrophe der Handlung aufspart. Selten sind die Fälle, wo die Dochmien nicht das Maass der Klage, sondern der aufgeregten Freude sind, wie in dem frohen Jubelliede auf Argos Aesch. Suppl. 656 und in dem Triumphgesange über den Tod des Aigisthos Choeph. 935, aber auch hier dringt durch den Jubel ein Trauerton über vergangene, schwere Erlebnisse, die eben erst mit Kummer und Noth überwunden sind, oder über zukünftige Ereignisse, welche ihre düsteren Schatten vorauswerfen. — Was den Vortrag der Dochmien anbetrifft, so hat sich die Ansicht Geltung verschafft, dass derselbe in der *παρακαταλογή* bestände. Hiervon kann aber keine Rede sein. Die Parakataloge be-

zieht sich auf den melodramatischen Vortrag, namentlich der iambischen Trimeter (s. oben), die Dochmien aber waren nicht melodramatisch, sondern recht eigentlich melisch, wie uns für die dochmischen Parthieen Orest. 140 und Bakch. 1169 durch Dionys. comp. verb. 11 (p. 132 ed. Schäfer) und Plutarch. Crassus 33 ausdrücklich bezeugt ist.

Der Contrast zwischen gewaltsamer leidenschaftlicher Erregung und ohnmächtiger Ermattung, welcher den ethischen Grundcharakter der Dochmien bildet, tritt in der Häufung der aufgelösten Arsen und der retardirenden irrationalen Thesen noch schärfer hervor. Eine jede Arsis kann aufgelöst, eine jede Thesis verlängert (irrational) werden. Durch die Beschaffenheit der Thesen wird hiernach eine vierfache Art des Dochmius bedingt, nämlich 1) der rationale Dochmius mit kurzen Thesen und drei irrationale Dochmien mit einer oder zwei langen Thesen: 2) $\overset{\alpha}{-}$ ⏑́́— — ⏑ —, 3) ⏑ ⏑́— — $\overset{\alpha}{-}$ — und 4) $\overset{\alpha}{-}$ ⏑́— — $\overset{\alpha}{-}$ —. Unter diesen vier Arten sind die der ersten am häufigsten, unter den irrationalen die der zweiten Art. Die Arten 3) u. 4) können, weil ihre vorletzte Silbe lang ist, nicht auf ein einsilbiges Wort ausgehen, und wenn am Ende des Verses oder Systemes ihre Schlussarsis verkürzt wird, so kann dies nur eine consonantisch geschlossene, keine offene Silbe sein. Durch die Beschaffenheit der Arsen entstehen acht verschiedene Formen des Dochmius: die nicht aufgelöste Grundform und sieben aufgelöste Formen. Da eine jede dieser acht Formen nach der Beschaffenheit der Thesen als zu einer jener oben genannten vier Arten gehörig erscheinen kann, so ergeben sich im Ganzen die von A. Seidler de versibus dochmiacis tragicorum Graecorum (Leipzig 1811) aufgestellten 32 metrischen Schemata des Dochmius, von denen aber nicht alle durch gesicherte Beispiele nachzuweisen sind. Wie in den iambischen und trochäischen Dipodieen wird die erste Arsis, auf welcher der Hauptictus ruht, am leichtesten aufgelöst; die zweite und dritte am häufigsten dann, wenn zugleich die Auflösung der ersten Arsis stattfindet. Wir theilen die Schemata des Dochmius nach der Häufigkeit des Gebrauches in vier Klassen: die erste Klasse umfasst die unaufgelösten, die zweite die in der ersten Arsis aufgelösten Dochmien; zu der dritten gehören alle diejenigen, welche neben der ersten auch noch eine zweite oder dritte Arsis aufgelöst haben; die vierte Klasse, die seltenste von allen, umfasst

die Dochmien, welche nicht die erste, sondern die übrigen Arsen auflösen.

I. So häufig in der unaufgelösten Grundform die rationale Bildung ist, so selten sind die irrationalen:

a b c d

1. ⏑ –́ – ⏑ –   – –́ – ⏑ –   ⏑ –́ – – –   – –́ – – –

Bei Aeschylus findet sich die Form *b* Eum. 781 *ἐν γᾷ τάδε φεῦ*; die Form *c* Eum. 266, Pers. 658; die Form *d* vielleicht Prometh. 692 u. Pers. 679. Häufiger gebraucht Sophokles die Form *b* Oed. Col. 836, Antig. 1275. 1276. 1311. 1317. 1321, fast überall in antistrophischer Responsion mit der Form *a*; die beiden anderen irrationalen Formen Ant. 1307 *τί μ' οὐκ ἀνταίαν*, 1341 Philoct. 395. Oed. Col. 1563 (?); Phil. 510 *ἔχθεις Ἀτρείδας*. Erst Euripides lässt die irrationalen Silben in grösserem Umfange zu; die Form *d* findet sich Androm. 860 *ἢ δούλα δούλας*. Bakch. 1005 und 985. 1160. Helen. 676. 685. Heracl. fur. 917. 1064. Hippolyt. 814. Hecub. 1058. 1060. 1061. 183. 191. 194 (die letzten drei in Klaganapästen, s. oben); noch zahlreicher sind bei ihm die unaufgelösten Dochmien der Form *b* und der Form *c* vertreten.

II. Unter den Dochmien mit aufgelöster erster Arsis:

a b c d

2. ⏑ ⏑́⏑ – ⏑ –   – ⏑́⏑ – ⏑ –,   ⏑ –́ – – –   – –́ – – –

stehen die Dochmien der Formen *a* und *b* der Grundform völlig coordinirt, namentlich ist der letztere für ganze Strophen oft durchgängig gewahrt. Sept. 692:

ὠμοδακής σ' ἄγαν | ἵμερος ἐξοτρύ|νει πικρόκαρπον ἀν|δροκτασίαν τελεῖν | αἵματος οὐ θεμιστοῦ.

Beide respondiren unter sich und mit der rationalen Grundform ganz normal. — Auch die Formen c und d sind viel häufiger als die entsprechenden unaufgelösten Bildungen und namentlich bei Euripides sehr beliebte Elemente, während sie bei Aeschylus und Sophokles nur als Nebenformen gelten; in der antistrophischen Responsion können sie sowohl mit einander als mit den beiden anderen Dochmien dieser Klasse wechseln. Die Textveränderungen, durch die man eine genaue metrische Responsion herbeizuführen suchte, sind unberechtigt; selten aber ist die Responsion mit einem Dochmius der ersten Klasse. Phil. 395 *πότνι', ἐπηυδώμαν* und 510 *ἔχθεις Ἀτρείδας*, Trach. 1041 *ὦ Διὸς αὐθαίμων* und 1023 *ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ.*

Die Beispiele bei Aeschylus und Sophokles sind: Sept. 114 *δοχμολοφᾶν ἀνδρῶν*; 705 *-στακεν· ἐπεὶ δαίμων* und 698 *-νου. κακὸς οὐ κεκλή-*; 566 *ἀνοσίων ἀνδρῶν* und 629 *ἐπιμόλους· πύργων*; Agam. 1128 *ἐν ἐνύδρῳ τεύχει* (nicht *κύτει*) und 1107 *ἀκόρετος γένει*; Choeph. 936 *βαρύδικος ποινά* und 946 *δολιόφρων ποινά*; Eum. 157 *μεσολαβεῖ κέντρῳ* und 164 *φονολιβῆ θρόνον* (nicht *θρόμβον*). Aias 886 *πλαζόμενον λεύσσων*; 908 *ὤμοι ἐμᾶς ἄτας,* | *οἷος ἄρ' αἱμάχθης*; 420 *εὔφρονες Ἀργείοις* und 402 *ὀλέθρι' αἰκίζει*; Electr. 864 *ἄσκοπος ἁ λώβα* und 853 *εἴδομεν ἃ θροεῖς* (nicht *θρηνεῖς*); Trach. 1024 *ἰὼ ἰὼ δαῖμον,* 1041; Oed. Col. 1491 *ἰὼ ἰὼ παῖ, βᾶ-* und 1477 *ἔα ἔα, ἰδού*; 1480 *ἵλαος, ὦ δαίμων* und 1494 *ἐναλίῳ Ποσει-*; 1485 *Ζεῦ ἄνα, σοὶ φωνῶ*; 1568 *σῶμά τ' ἀνικάτου* (nicht *ἀμαχάνου*); 1570 *φασὶ πολυξέστοις* (nicht *πολυξένοις*); 1575 *ἐν καθαρῷ βῆναι* und 1564 *καὶ Στύγιον δόμον.**) Von Aristophanes gehört hierher Thesmoph. 716 *ἀθανάτων ἔλθοι* | *ξὺν ἀδίκοις ἔργοις.*

III. Die Dochmien, in welchen ausser der ersten Arsis auch noch die zweite oder die dritte oder die zweite und dritte Arsis zugleich aufgelöst sind, sind in der rationalen Bildung nach den Dochmien der ersten und zweiten Klasse die häufigsten, während sie in der irrationalen Bildung nur sehr vereinzelt vorkommen:

	a	b	c	d
3.	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ —	— ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ —	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ — —	— ⏑́⏑ ⏑⏑ — —
4.	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	— ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑	(— ⏑́⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑)
5.	⏑ ⏑́⏑ — ⏑ ⏑⏑	— ⏑́⏑ — ⏑ ⏑⏑	⏑ ⏑́⏑ — — ⏑⏑	(— ⏑́⏑ — — ⏑⏑)

Unter den drei rationalen Formen (a) ist die dritte (mit aufgelöster erster und zweiter Arsis) bei allen Dramatikern gleich beliebt; antistrophisch kann sie auch mit der vierten oder fünften Form oder mit dem Dochmius der zweiten Klasse wechseln:

Agam. 1166 *μινυρὰ θρεομένας* und 1176 *γοερὰ θανατοφόρα* Agam. 1429 *ἄτιτον ἔτι σὲ χρὴ* und 1410 *ἀπέδικες, ἀπέταμες.* — Troad. 308 *ἄνεχε πάρεχε φῶς* und 325 *πάλλε πόδ' αἰθέριον*; Orest. 330 *ἔλακεν ἔλακε δεξ-* und 346 *ἕτερον ἢ τὸν ἀπό*; Orest. 319 *θίασον ἐλάχετ' ἐν* (*θίασον ἐλλάχετε* unnöthig) und 335 *μέλεον, ᾧ δάκρυα*; — Aesch. Suppl. 349 *φυγάδα περίδρομον* und 361 *μάθε γεραιόφρων*; Agam. 1121 *ἔδραμε κροκοβαφὴς* und 1132 *τίς ἀγαθὰ φάτις*; Antig. 1296 *-μος ἔτι περιμένει* und 1273 *μέγα*

*) Abweichend Gleditsch, Cantica S. 220.

βάρος μ' ἔχων; Antig. 1322 *ἄγετέ μ' ὅτι τάχος* und 1345 *λέχρις τὰν χεροῖν*.

Die vierte und fünfte Form, für welche die in der ersten im Ganzen nur selten vorkommende Freiheit der Responsion wenigstens bei Aeschylus nicht selten ist, erhalten erst bei Euripides einen weitgreifenden Gebrauch; er liebt sie namentlich am Anfange oder in der Mitte des Systems, wo die Leidenschaft des monodischen Gesanges am grössten ist, während der Schluss vorwaltend zu ruhigeren Formen mit einer oder gar keiner Auflösung herabsinkt:

> Hercul. fur. 1192 *ἐμὸς ἐμὸς ὅδε γόνος | ὁ πολύπονος, ὃς ἐπὶ | δόρυ γιγαντοφόνον | ἦλθεν σὺν θεοῖ¦σι Φλεγραῖον εἰς πεδίον ἀσπιστάς.*
>
> Iphig. Taur. 868 *ὢ μελέα δεινᾶς | τόλμας. δείν' ἔτλαν | δείν' ἔτλαν. ὤμοι | σύγγονε. παρὰ δ' ὀλίγον | ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀ¦νόσιον ἐξ ἐμᾶν | δαϊχθεὶς χερῶν.*

Viel seltener machen Aeschylus und Sophokles von der vierten und in noch geringerem Grade von der fünften Form Gebrauch:

Sept. 204 *-κτυπον ὄτοβον ὄτοβον* und 212 *-σι πίσυνος νιφάδος*; Sept. 213 *ὅτ' ὀλοᾶς νιφομέ-* und 205 *ὅτε τε σύριγγες ἐ-*; Agam. 176 und 1166, 1410 und 1429. Oed. R. 661 und 690 *ἅλιον· ἐπεὶ ἄθεος | ἄφιλος ὅτι πύματα*, 1314 und 1322 *νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, | ἐπιπλόμενον ἄφατον*, 1330 und 1355 *ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα*; Electr. 1245 *ἀνέφελον ἀπέβαλες* und 1266 *τᾶς πάρος ἔτι χάριτος*; Antig. 1319 *ἔκανον, ὢ μέλεος* und 1341 *μέλεος, οὐδ' ἔχω*; Oed. R. 1340 *ἀπάγετ' ἐκτόπιον* und 1360 *νῦν δ' ἄθεος μέν εἰμ'*. Von den Dochmien des Aristophanes gehören hierher Acharn. 360 *ὅ τι ποτ' ὦ σχέτλιε*, 361 *πάνυ γὰρ ἔμεγε πόθος*; Av. 310. 315; Thesmoph. 676.

Unter den irrationalen Bildungen dieser Klasse sind schon die Dochmien mit erster langer Thesis sehr sparsam vertreten:

— ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ — Sept. 80 *ῥεῖ πολὺς ὅδε λεώς*, 157 *ποῖ δ' ἔτι τέλος ἐπάξει θεός; ἒ ἔή*; Oed. Col. 1561 *μήτ' ἐπὶ βαρυαχεῖ* und 1571 *φύλακα παρ' Ἀΐδᾳ*; Phoen. 346 *ματέρι μακαρίᾳ*; Troad. 265 *πρόσπολον ἐτεκόμαν*; Troad. 309 *λαμπάσι τόδ' ἱερὸν* und 326 *ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ*. — — ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ Soph. Electr. 1266 *τᾶς πάρος ἔτι χάριτος, | εἴ σε θεὸς ἐπόρισεν* und 1245 *ἀνέφελον ἐπέβαλες | οὔ ποτε καταλύσιμον*; Phoen. 1515 *τοιάδ' ἄχεα φανερά*;

Arist. Av. 631 *ἣν σὺ παρ' ἐμὲ θέμενος.* — — ⏖́ — ⏑ ⏖ Oed. R. 1345 *τὸν καταρατότατον* und 1365 *εἰ δέ τι πρεσβύτερον*; Troad. 325 *πάλλε τόδ' αἰθέριον* und 308 *ἄνεχε πάρεχε φῶς*; Hippol. 368 *τίς σε παναμέριος* und 676 *πάρεδρος ἢ ξυνερ-*; Hercul. fur. 758 *-ων μακάρων κατέβαλ'*; Hercul. fur. 1178 *ὢ τὸν ἐλαιοφόρον*; Hecub. 1067 *αἱματόεν βλέφαρον*; Bakch. 1062 *εἰς γόον, εἰς δάκρυα.*

Die Dochmien mit vorletzter langer Silbe sind für jede Form nur ein bis drei mal nachzuweisen:

⏑ ⏖́ ⏖ — — Hel. 694 *κακόποτμον ἀραίαν.* — ⏑ ⏖́ ⏖ — ⏖ Hercul. fur. 758 *ἄφρονα λόγον οὐρανί-* und 745 *πάλιν ἔμολεν ἃ πάρος*, ib. 888 *γένος ἄγονον αὐτίκα.* — ⏑⏖́ — — ⏖ Sept. 205 *ὅτε τε σύριγγες ἑ-* (fraglich) und 213 *ὅτ' ὀλοᾶς νιφομέ-*; Hercul. fur. 750 *τεκόμενος δ' ἔκ(τ)ανε* (?).

Der Dochmius mit zwei irrationalen Thesen endlich kommt nur in der dritten Form vor:

— ⏖́ ⏖ — — Eum. 876 *θυμὸν ἄϊε, μᾶτερ*; Hippol. 1273 *ἁμυρὸν ἐπὶ πόντον*; 1275 *πτανὸς ἐφορμάσῃ.*

IV. Dochmien, in denen die zweite oder dritte Arsis aufgelöst ist, ohne dass zugleich eine Auflösung der ersten Arsis stattfindet:

6. ⏑ —́ ⏖ ⏑ — — —́ ⏖ ⏑ — (⏑ —́ ⏖ — —) (— —́ ⏖ — —)
7. ⏑ —́ — ⏑ ⏖ — —́ — ⏑ ⏖ ⏑ —́ — — ⏖ (— —́ — — ⏖)
8. ⏑ —́ ⏖ ⏑ ⏖ (— —́ ⏖ ⏑ ⏖) (⏑ —́ ⏖ — ⏖) — —́ ⏖ — ⏖

sind nur selten und fast nur mit kurzen Thesen zugelassen, am meisten die sechste Form (mit aufgelöster zweiter Arsis):

Sept. 87 *θεαί τ' ὀρόμενον*; Sept. 127 *σύ τ' ὦ Διογενές*; Eum. 791 *ἰὼ μεγάλα τοι* und 873 *ἄπαντά τε κότον*; Pers. 658 *βαλὴν ἴθι, ἱκοῦ* und 665 *κλύῃς νέα τ' ἄχη*; Prometh. 574 *τε νῆστιν ἀνὰ τάν*; Aias 879 *τίς ἂν φιλοπόνων* und 925 *ἔμελλες χρόνῳ*; Hippol. 593 *τὰ κρύπτ' ἄρα πέφη-*; 840 *πόθεν θανάσιμος*; 815 *πάλαισμα μελέας*; Helen. 654 *-μονᾶν πλέον ἔχει*; Iph. T. 840 *πρόσω τάδ' ἐπέβα*; Orest. 158 *ὕπνου γλυκυτάταν* und 146 *λεπτοῦ δόνακος, ὦ* — mit irrationalem Anlaut; Sept. 164 *ὄγκα πρὸ πόλεως* (Hermann *ὑπέρ*); Philoct. 1092 *εἴθ' αἰθέρος ἄνω* und 1113 *ἰδοίμαν δέ νιν*; Bakch. 982 *λευρᾶς ἀπὸ πέτρας ἢ* (hyperkatalektisch); Med. 1252 und 1262 *ἄρα μάταν γένος* (nicht *μάταν ἄρα*); Orest. 146.

Weniger häufig die siebente Form (mit aufgelöster Schlussarsis):

Eum. 790 *πολίταις ἔπαθον*; Ant. 1320 *ἐγώ, φάμ' ἔτυμον* und 1342 *ὅπα πρὸς πότερον*; Phil. 1517 *πορεύσαιμ' ἂν ἐς*; Bakch. 979 *ἀνοιστρήσατέ νιν* und 998 *μανείσᾳ πραπίδι*; ebendas 990 *λεαίνας δέ τινος* und 1010 *τὰ δ' ἔξω νόμιμα*; Ion 715 *ἔχουσαι σκόπελον*; Ion 767 *διανταῖος ἔτυ-*; Hippol. 364 *τυράννου πάθεα* und 671 *τίνας νῦν τέχνας* (?); Hippol. 831 *πρόσωθεν δέ ποθεν*; Iphig. T. 881 *πελάσσαι; τόδε σόν*; Hercul. fur. 887 *ἰώ μοι μέλεος*.

Die achte Form (mit aufgelöster zweiter und dritter Arsis) nur in einem sicheren Beispiele Ant. 1273 *θεὸς τότ' ἄρα τότε* und 1296 *τίς ἄρα τίς με πότ-*. Von den irrationalen Dochmien dieser Klasse lässt sich der mit anlautender Länge beginnende für die sechste (s. oben) und achte Form nachweisen, der mit vorletzter langer Silbe gebaute für die siebente, der Dochmius mit zwei irrationalen Thesen für die achte Form: Troad. 247. 271. 256.

Die dochmischen Systeme. Die aufeinanderfolgenden Dochmien schliessen sich gewöhnlich ohne Pause d. h. mit Vermeidung des Hiatus und der verkürzten Schlussarsis zu längeren Versen und Systemen aneinander, vom Dimeter und Trimeter bis zum Heptameter und noch ausgedehnteren Gruppen; die Pause hat erst da, wo auf die Dochmien alloiometrische Elemente folgen, ihre Stelle. Zwischen zwei Dochmien ist Hiatus und Syllaba anceps wie in den anapästischen Systemen hauptsächlich nur vor oder nach einer Interjection oder nach einem mit einer Interjection eingeleiteten Ausrufe zugelassen:

Prometh. 575 *ὑπνοδόταν νόμον· | ἰὼ ἰὼ πόποι*; Eum. 146 *δυσαχὲς, ὦ πόποι, | ἄφερτον κακόν*; Eum. 149 *ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλει*; Sept. 95 *ἰὼ μάκαρες εὔεδροι, | ἀκμάζει βρετέων*; Agam. 1125 *ἆ ἆ ἰδοὺ ἰδού· | ἄπεχε τῆς βοός*; Aias 394 *ἰὼ σκότος, ἐμὸν φάος, | ἔρεβος ὦ φαεν-*; Antig. 1287 *τίνα θροεῖς λόγον; | αἰαῖ ὀλωλότ' ἄνδρ'*; Oed. Col. 1480 *ἵλαος, ὦ δαῖμον* (*δαίμων* cod. Med.), | *ἵλαος εἴ τι γᾷ*. Eur. Electr. 591 *νίκαν. ὦ φίλα, ἄνεχε χέρας, ἄνεχε*; Hercul. fur. 886 *τέκν' ἐκπνεύσεται. ἰώ μοι μέλεος*; Phoen. 176 *ὦ . . . Σελαναία, χρυσεόκυκλον φέγγος, | ὡς ἀτρεμαῖα κέντρα*; Phoen. 1288 *πότερον αἱμάξει, | ἰώ μοι πόνων*; Orest. 146 *ὦ φίλα, φώνει μοι. | Χ. ἰδ', ἀτρεμαῖαν ὡς*; Orest. 1537 *ἰὼ ἰὼ τύχα, | ἕτερον εἰς ἀγῶν'*; Orest. 317 *αἰαῖ. δρομάδες ὦ πτεροφόροι ποτνιάδες θεαί, | ἀβάκχευτον αἳ* (die Worte *θεαὶ* können auch als päonischer Tetrameter mit Ana-

rusis angesehen werden; dann bedarf der Hiatus keiner Rechtfertigung), ferner in sehr bewegten Stellen, in welchen ein und dasselbe Wort wiederholt wird:

Antig. 1331 *ὕπατος· ἴτω ἴτω, | ὅπως μηκέτ' ἆμαρ ἄλλ' ἰσίδω*; Oed. R. 1340 *ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὅτι τάχιστά με, | ἀπάγετ', ὦ φίλοι*; Antig. 1323 *ἄγετέ μ' ἐκποδών*; Antig. 1319 *ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ ἔκανον, ὦ μέλεος*; Bakch. 1041 *ἔνεπέ μοι, φράσον, τίνι μόρῳ θνήσκει | ἄδικος ἄδικά τ' ἐκπορίζων ἀνήρ*; Agam. 1143 *ταλαίνας φρεσὶν | Ἴτυν Ἴτυν στένουσ'*; Hippol. 571 *τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾶς λόγον; | ἔνεπε τίς φοβεῖ σε φάμα, γύναι*; Orest. 339 *κατολοφύρομαι, κατολοφύρομαι. | ὁ μέγας ὄλβος οὐ.*

Es kann fraglich erscheinen, ob in diesen beiden Fällen die Pause den Anfang eines neuen Systemes bezeichnet oder nicht; für das letztere sprechen dochmische Verbindungen wie Antig. 1320. 1341:

στρ. ἰὼ πρόσπολοι, — ἄγετέ μ' ὅτι τάχος, — ἄγετέ μ' ἐκποδών,
ἀντ. μέλεος, οὐδ' ἔχω — ὅπα πρὸς πότερον ἴδω· πάντα γάρ,

wo nicht nur in der Strophe zwischen drei aufeinander folgenden Dochmien zwei Pausen stattfinden, sondern auch der kurzen Schlussarsis des zweiten Dochmius in der Antistrophe eine aufgelöste Länge, welche sonst dem Schlusse des Systemes fremd ist, entspricht. In allen anderen Fällen dagegen ist die zwischen zwei Dochmien stattfindende Pause ein Zeichen, dass sie ein dochmisches System abschliesst und dass mithin zwei Systeme aufeinander folgen, um so mehr als mit diesen Pausen zugleich eine grössere Interpunktion oder Personenwechsel verbunden ist:

Sept. 86 *κακὸν ἀλεύσατε· || βοᾷ ὑπὲρ τειχέων*; Choeph. 935 und 946; Bakch. 978; Hercul. fur. 1054; Phoen. 346, vielleicht auch Orest. 339. — Androm. 859 *τίνος ἀγαλμάτων ἱκέτις ὁρμαθῶ, — ἢ δούλα δούλας γόνασι προσπέσω*; ist der Hiatus durch die Pause, die an dieser Stelle dem Sinne nach in der zweifelnden Rede eintritt, motivirt. — Von dem Hiatus im Auslaute des Dochmius ist der durch das Zusammentreffen eines langen Vokals oder Diphthongen mit einem folgenden Vokale bedingte Hiatus im Inlaute des Dochmius zu scheiden, wie Aias 900 *ἐμοὶ ἐμῶν νόστων*; Oed. Col. 1480 *ἴλἄος, ὦ δαίμων.* Für die Dochmien ist dieser inlautende Hiatus auf die aufgelöste erste Arsis beschränkt.

Unter den Cäsuren der Dochmien*) ist die nach der Schlussarsis am häufigsten; sie findet namentlich nach je zwei Dochmien statt, was darauf hindeutet, dass der dochmische Dimeter eine einheitliche rhythmische Reihe (*ποὺς ἑκκαιδεκάσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ*) bildet; der Trimeter aber übersteigt das Megethos der rhythmischen Reihe und muss deshalb in einen Dimeter und Monometer oder in drei Monometer zerlegt werden. Trifft die Cäsur nicht das Ende des Dochmius, so findet sie vor der Schlusssilbe statt, Orest. 1362 *Πάριν, ὅς ἄγαγ' — Ἑλ|λάδ' εἰς Ἴλιον*, Orest. 1361 *διὰ τὸν ὀλόμενον — ὀ|λόμενον Ἰδαῖον*, oder nach der Anfangssilbe des folgenden Dochmius, Prometh. 574 *ὑπὸ δὲ κηρόπλα|στος — ὀτοβεῖ δόναξ*.

Alloiometrische Reihen. Da in dem Dochmius ein päonischer und diplasischer Takt metabolisch verbunden ist, so kann sich in der dochmischen Strophe eine jede dieser beiden Taktarten auch zu einer selbständigen ametabolischen Reihe ohne Taktwechsel gestalten. Hierauf beruht das Grundgesetz der dochmischen Strophencomposition: zu den dochmischen Versen und Systemen gesellen sich diplasische und päonische Reihen gleichsam als die weitere Ausbildung der beiden Bestandtheile des einzelnen Dochmius und zwar in der anakrusischen Form als Iamben und Bakchien, da auch der Dochmius anakrusisch beginnt, seltener in der mit der Arsis anlautenden Form, als Trochäen und eigentliche Päone.

Ueber die eingemischten Päone und Bakchien ist schon im Vorausgehenden gehandelt.

Die iambischen und trochäischen Reihen zeigen dieselbe Bildung wie in den iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos. Am häufigsten sind unter den iambischen Reihen die Trimeter und die Tetrapodieen, die letzteren gewöhnlich zum Tetrameter vereint, unter den trochäischen die Tetrapodie; seltener ist die iambische Pentapodie, Agam. 1128 *ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι*, Oed. R. 1339, und die trochäische Hexapodie, Orest. 140 *σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης*. Alle diese Reihen und Verse kommen zugleich in den katalektischen und synkopirten Bildungen (mit *χρόνοι τρίσημοι*, Hermanns vermeintliche Antispaste) vor, wie sie oben im einzelnen aufgeführt

*) Eine verdienstliche Untersuchung über die dochmischen Reihen und Cäsuren enthält Pickel a. a. O. p. 34.

sind, ja die Synkope ist hier noch weiter ausgedehnt als dort, indem sie auch mehrere der Schlussthesen trifft, Aiax 400:

ἔτ' ἄξιος βλέπειν τιν' εἰς ὄνασιν ἀνθρώπων.
∪ ⊥́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ⊥́ ∪ ⊔ ⊔ —

Auflösungen sind namentlich in nicht synkopirten iambischen oder trochäischen Tetrapodieen und Tripodieen sehr beliebt, wie Eum. 161 *βαρὺ τὸ περίβαρυ κρύος ἔχειν*, Pers. 257; Agam. 1101 *τί τόδε νέον ἄχος μέγα*, Sept. 235; Eum. 159 *ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν*. Irrationale Thesen werden vermieden, nur der iambische Trimeter wird in den dochmischen wie in den iambischen Strophen irrational gebildet. Das Eintreten iambischer und trochäischer Reihen, besonders der nicht synkopirten und nicht aufgelösten Formen, bezeichnet fast überall eine ruhigere Stimmung entsprechend dem Rhythmus, der hier in gleichen diplasischen Takten fortschreitet, während in den leidenschaftlichen dochmischen Systemen ein fortwährender Wechsel von päonischen und diplasischen Takten stattfindet. In amöbäischen Partieen, wo der Chorführer den Gesang der Skene oder der Schauspieler oder das Lied der Choreuten mit besänftigenden Mahnungen und ruhigen Worten unterbricht, ist jener Gegensatz des Metrums überall festgehalten; so geht Sept. 203 ff. 683 ff. jede dochmische Strophe der bangen Thebanerinnen auf drei Trimeter des Eteokles aus, vgl. Aias 348 ff., Oed. R. 1313 ff., Sept. 683. 695. Am schärfsten tritt dieser Contrast Agam. 1072 ff. hervor, wo die ersten vier Strophenpaare mit zwei Trimetern des Chores schliessen, bis dieser durch den weiteren Gesang der begeisterten Seherin Kassandra in eine gleiche Erregung hineingerissen wird und auf die Dochmien der Kassandra in den drei letzten Strophen ebenfalls in Dochmien antwortet.

Häufig gehen auch iambische Monopodieen (meist als Interjektionen) und Dipodieen den Dochmien voraus, Sept. 96 *ἰὼ | μάκαρες εὔεδροι*, Eum. 172 *παλαιγενεῖς | δὲ Μοίρας φθίσας*, seltener folgen sie nach Ag. 1407, Pers. 268 (katalektische Dipodie).

Die gebräuchlichen dochmischen Formen stellen wir in beifolgender tabellarischer Uebersicht dar:

Cl.	Form.	Dochmien mit rationalen Thesen.	Dochmien mit irrationaler erster Thesis.	Dochmien mit irrationaler zweiter Thesis.	Dochmien mit zwei irrationalen Thesen.
I.	1.	∪ —́ — ∪ —́ φίλοι ναυβάται.	— —́ — ∪ —́ ἐν γᾷ τᾷδε, φεῦ.	∪ —́ — — —́ τί μ' οὐκ ἀνταίαν.	— —́ — — —́ ἢ δούλα δούλας.
II.	2.	∪ ∪́∪ — ∪ —́ μόνοι ἐμῶν φίλων	— ∪́∪ — ∪ —́ ὠμοδακής σ' ἄγαν.	∪ ∪́∪ — — —́ ὀλέθρι' αἰκίζει.	—́ ∪́∪ — — —́ πλαζόμενον λεύσσων.
III.	3.	∪ ∪́∪ ∪∪ ∪ —́ μινυρὰ θρεομένας.	— ∪́∪ ∪∪ ∪ —́ μήτ' ἐπὶ βαρυαχεῖ.	* ∪ ∪́∪ ∪∪ — —́ κακόποτμον ἀραίαν.	* —́ ∪∪ ∪∪ — —́ ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον.
	4.	∪ ∪́∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ἐπιπλόμενον ἄφατον.	— ∪́∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ τᾶς πάρος ἔτι χάριτος.	* ∪ ∪́∪ ∪∪ — ∪́∪ γένος ἄγονον αὐτίκα.	— ∪́∪ ∪∪ — ∪∪ ?
	5.	∪ ∪́∪ — ∪ ∪́∪ ἔκανον ὦ μέλεος.	— ∪́∪ — ∪ ∪́∪ τὸν καταρατότατον.	* ∪ ∪́∪ — — ∪́∪ ὅτε τε σύριγγες ἔ-	— ∪́∪ — — ∪́∪ ?
IV.	6.	∪ —́ ∪∪ ∪ —́ τίς ἂν φιλοπόνων.	— —́ ∪∪ ∪ —́ εἴθ' αἰθέρος ἄνω.	∪ —́ ∪∪ — —́ ?	— —́ ∪∪ — —́ ?
	7.	∪ —́ — ∪ ∪́∪ λεόντων ἔφεδρε.	— —́ — ∪ ∪́∪ τοὐμὸν τίς. τίς ἔλα-	∪ —́ — — ∪́∪ τί δ' ἢ τοῦ χαλκεό-	— —́ — — ∪́∪ ?
	8.	* ∪ —́ ∪∪ ∪ ∪́∪ θεὸς τότ' ἄρα τότε.	— —́ ∪∪ ∪ ∪́∪ ?	∪ —́ ∪∪ —́ ∪∪ ?	— —́ ∪∪ — ∪́∪ ἢ τᾷ Λακεδαιμόνι-

Die Dochmien sind zwar so wenig eine Erfindung der Tragiker wie die Päone eine Erfindung der Komiker, beide waren schon in der chorischen Lyrik gebraucht, wie die Tradition von Thaletas und die Reste päonischer Strophenbildung bei Pindar beweisen, aber wie die Päone in ihrem innersten Wesen erst von den Komikern zur wirkungsvollen Entwickelung gebracht worden sind, so die Dochmien von den Tragikern. Wenngleich sie nicht in jeder Tragödie unerlässlich sind, so sind sie doch seit Aeschylus ein stehendes, charakteristisches Rüstzeug der Tragödie geworden und mit der steigenden Bedeutung der Monodie, in der die tragischen Empfindungen am ungezügeltesten ihren Ausdruck fanden und durch eine rauschende Opernmusik mit Wechsel der Tonarten unterstützt wurden, nahm ihre Bedeutung immer mehr zu, sodass sich nach Abwerfung der antistrophischen Fessel gerade in den dochmischen Parthieen die tragische Grundstimmung in einer fast unbeschränkten Freiheit geltend machte.

In den P e r s e r n, welche bis dahin für das älteste Stück des Aeschylus gehalten worden sind, finden wir kein dochmisches Canticum, höchstens nur einige, ganz vereinzelte Reihen, deren dochmische Messung nicht feststeht. Nicht dochmisch zu messen ist v. 256:

στρ. ἄνι' ἄνια κακὰ νεόκοτα
ἀντ. ἦ μακροβίοτος ὅδε γέ τις

sondern entweder ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ oder was entschieden vorzuziehen ist: ⏑ ⏖́ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏓. Hermann streicht in der Strophe κακά, in der Antistrophe γε, gelangt aber hierdurch doch nicht zu einer völligen Ausgleichung der Verse, Weil streicht ἦ und schreibt μάλα, eine diplomatisch unsichere Conjectur, durch welche aber das Metrum vortrefflich hergestellt wird. Ferner nicht dochmisch zu messen ist v. 268:

ὀτοτοτοῖ μάταν
τὰ πολλὰ*) βέλεα παμμιγῆ

⏑ ⏖ — ⏑ —
⏑ — ⏑ | ⏑ ⏖ — ⏑ —

eine haarsträubende Verbindung eines Amphibrachys, der nie existirt hat, mit einem Dochmius, sondern

⏖́ ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —

*) πολέα Lachmann und Oberdick.

Ein dochmischer Dimeter bietet sich dar in dem *μέλος ψυχαγωγικὸν στρ. γ'* v. 657 und v. 662, aber wiederum durchaus vereinzelt:

Α. Βαλὴν ἀρχαῖος βαλήν, ἴθι, ἱκοῦ,
Β. ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου
Α. κροκόβαπτον ποδὸς εὔμαριν ἀείρων,
Β. βασιλείου τιάρας φάλαρον πιφαύσκων.
Α. Β. βάσκε, πάτερ ἄκακε Δαρειάν, οἶ. (662).

Der erste Vers kann nicht wohl als synkopirte iambische Hexapodie ◡ ⊥ — ◡ — ◡ ⊥ ◡◡◡ ◡ —, der letztere muss dagegen als daktylische Tetrapodie mit Auflösung des zweiten Fusses oder, wenn man mit Weil *Δαριάν* schreibt, als logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν* gelesen werden. So stellt sich zugleich Einheit der Composition mit der vorausgehenden Strophe heraus.* Zwei andere dochmische Verse (ein Dimeter und ein Monometer) in dem *κομμός* v. 954

οἰοιοῖ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου
. . .
Ἀγβάτανα προλιπών.

stehen gleichfalls vereinzelt und sind kritisch beanstandet. Die verderbte Epode am Schlusse der Perser, in der man durch Conjectur einzelne Dochmien hergestellt hat, ist mit Weil und Oberdick theils nach früheren, theils nach Weils eigenen Conjecturen folgendermassen zu schreiben:

Ξ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.
Χ. οἰοῖ οἰοῖ.
Ξ. αἰακτὸς ἐς δόμους κίε.
Χ. αἰαῖ αἰαῖ.
5 *Ξ. ἰὼ Περσὶς αἶα.*
Χ. ἰὼ δυσβάϋκτος.
Ξ. ἰωὰ δὴ κατ' ἄστυ.
Χ. ἰωὰ δῆτ' ἀν' αἶαν.
Ξ. γοᾶσθ', ἁβροβάται.
10 *Χ.* ◡ — — ◡◡ —
Ξ. ἰὼ Περσὶς αἶα.
Χ. ἰὼ δυσβάϋκτος.
Ξ. ἰὴ ἰή, τρισκάλμοισι βάρισιν φθιτοί.
Χ. ἰὴ ἰή, πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.

1 ◡ ⊥ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ ⊥ ◡ —

*) De Persarum cantico psychagogico commentatio. Index Lect. Vratisl. Sommersem. 1861.

— —́ ∪ — ∪ — ∪ ⏓
∪ —́ ∪ —
5 ∪ └́— — ∪ └— ⏓
∪ └́— — ∪ └— ⏓
∪ —́ ∪ — ∪ — ⏓
∪ —́ ∪ — ∪ — ⏓
∪́ — — ∪∪ —
10 ∪́ — — ∪∪ —
∪ └́— — ∪ └— ⏓
∪ —́ — ∪ └— ⏓
∪ —́ ∪ └— └— — —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ └— └— — —́ ∪ — ∪ — ∪ —

Vortreffliche Emendationen von Weil sind *δῆτ' αἶαν* (im Gegensatze zu *κατ' ἄστυ*) für das handschriftliche *δῆτα ναὶ ναί* und *ἰὴ ἰὴ* dem Chore gegeben, unsicher ist *φθιτοὶ* für handschriftliches *ὀλόμενοι*, aber nicht ohne Analogie. Die angeblichen Bakchien v. 5 und 6, sowie v. 11 und 12 sind iambische Tetrapodieen mit zweifacher Synkope, die beiden letzten Verse synkopirte iambische und trochäisch-katalektische Tetrapodieen. Die ganze Strophe ist als iambische des tragischen Tropos mit zwei Pherekrateen zu bezeichnen. Mag man nun in der Constituirung des Textes verschiedener Ansicht sein, was hier nur in untergeordneten Momenten der Fall sein kann, so viel steht fest, dass die Annahme vereinzelter Dochmien in ganz fremder Umgebung wie hier um so gefährlicher ist als andere, der ganzen Composition der Strophen unzweifelhaft mehr entsprechende Messungen nahe liegen. Aber selbst zugegeben, dass einige dieser Reihen dochmisch zu messen wären, bleibt immer die hochbedeutsame Thatsache bestehen, dass die Perser keine einzige grössere dochmische Parthie haben. Die Perser tragen auch sonst in metrischer Beziehung archaischen Typus, so dass wir nicht umhin können, sie für das älteste uns erhaltene Stück des Aeschylus zu halten: hier allein findet sich der trochäische Tetrameter noch als dialogisches Maass entsprechend dem Gebrauche der voräschyleischen Tragödie, sodann sind die daktylischen und ionischen Strophen nirgends so häufig gebraucht wie hier, jene gehören zum Rüstzeug der archaischen Lyrik überhaupt, für diese galt Phrynichus als Hauptvertreter (metrum Phrynichium, — *μινυρίζοντες ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα* Arist. Vesp. 220). Wir werden jedoch aus dem Fehlen einer dochmischen Parthie in den Persern nicht schliessen dürfen, dass die Dochmien damals in der Tragödie überhaupt noch nicht ge-

bräuchlich gewesen, so wenig als das Fehlen der Dochmien in den Trachinierinnen, den Euripideischen Hiketides, der Alkestis und dem Kyklops oder die nur einmalige Anwendung in der Medea, Andromache, den Troades und der Helena für Sophokles und Euripides etwas beweist; nur so viel darf vielleicht aus jenem Umstande geschlossen werden, dass der bedeutendste Vorgänger des Aeschylus, der grosse Rhythmenkünstler Phrynichus, sie noch nicht als einen hervorragenden Typus in der metrischen Oekonomie der Tragödie gebraucht hat, besonders da er es vorzog in sanfteren Tönen (ionischen und logaödischen) zu spielen. Aeschylus dürfte also wohl derjenige Tragiker sein, der die Dochmien zuerst in der Tragödie zur Geltung gebracht und sie typisch gemacht hat, wie er auch sicher die iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos entwickelt und den iambischen Trimeter zum fast alleinigen dialogischen Vers gemacht hat. In den Septem finden wir die Dochmien schon zu voller Blüthe und Kraft in drei für den Aeschyleischen Stil höchst bedeutsamen Parthieen entwickelt und von da an entbehrt kein Stück derselben. In den Hiketides nehmen sie zwar nicht dieselbe Ausdehnung ein wie in den Septem, aber die Compositionsnormen sind durchaus dieselben, d. h. es hat Aeschylus einen festen Stil ausgebildet, dem er getreu bleibt. Am grossartigsten und doch am maassvollsten sind die Dochmien in der Orestie verwendet, am wenigsten bedeutungsvoll erscheinen sie im Prometheus an zwei Stellen v. 566—573 und 574—588, die beide dem Aeschyleischen Dochmienstyl entsprechen. Es ist dies um so mehr hervorzuheben, als sonst der Prometheus metrisch fast in allen Stücken von den übrigen Dramen abweicht. Eine dritte Stelle (v. 687—695) enthält in v. 689 *μολεῖσθαι λόγους ἐς ἀκοὰν ἐμάν* zwei Dochmien, im Uebrigen Iamben, Daktylen und Spondeen und entspricht dem sonstigen Gebrauche des Aeschylus nicht. Der Vers kann aber als logaödische Hexapodie mit Synkope und polyschematistischem Iambus aufgefasst werden.

Wir unterscheiden bei Aeschylus folgende Compositionsweisen:

1. Reine Dochmien, d. h. Dochmien in grösserer Anzahl und unmittelbarer Folge hinter einander ohne Beimischung alloiometrischer Reihen. Nur in zwei Tragödien je einmal, sonst nicht. Gut erhalten ist die Syzygie in der Hiketides v. 392—396:

μή τί ποτ' οὖν γενοίμαν ὑποχείριος
κάρτεσιν ἀρσένων. ὕπαστρον δέ τοι
μῆχαρ ὁρίζομαι γάμου δύσφρονος
φυγᾷ. ξύμμαχον δ' ἑλόμενος δίκαν κρῖνε σέβας τὸ πρὸς θεῶν.

Vier dochmische Dimeter, zum Schlusse ein akatalektischer Pherekrateus, welcher mit dem vorausgehenden Dimeter zu einem Verse verbunden ist, wie die Antistrophe beweist v. 405 *τί τῶνδ' ἐξ ἴσου ῥεπομένων μεταλ - γεῖς τὸ δίκαιον ἔρξαι*; Schwer geschädigt ist der Kommos in den Septem v. 78, doch darf angenommen werden, dass die ersten 14 Verse rein dochmisch sind. Sicher stehen die ersten sechs, da vor *θρέομαι* jedenfalls eine Lücke anzunehmen ist. Ebenso in unmittelbarer Folge *στρ. α* 110—115. Cf. Westphal emendationes Aeschyleae. Natalicia secularia F. A. Wolfii etc. Breslau 1859. Oberdick curae Aeschyleae. Vratisl. 1885.

2. Dochmien mit Iamben des tragischen Tropos verbunden. Dies ist die bei Aeschylus vorwaltende Compositionsweise wie bei Sophokles. — Sept. v. 100—107 und in den folgenden drei Syzygien mit Ausnahme der unter 1 erwähnten Stelle, sehr selten ist eine logaödische Reihe beigemischt. In den Hiketides sind Dochmien mit Iamben nicht gebraucht. — Die Orestie enthält keine andere Dochmien als mit Iamben gemischt, in dem wundervollen Kommos der Kassandra und des Chores Agam. 1072—1176, der auch in der Freiheit der Mischung dem Ethos entsprechend das Höchste leistet. Ebendaselbst v. 1407—1411 in dem Zwiegespräch der Klytaimnestra mit dem Chore ist dem zweiten der vier dochmischen Dimetern ein Creticus vorausgeschickt und ein Pherekrateus als Clausula beigegeben. — Das bei der Ausgiessung des Trankopfers auf das Grab des Agamemnon gesungene kleine Lied der Choeph. 152—162, welches in das Epeisodion eingeschoben und von dem Dichter selbst als *παιὰν τοῦ θανόντος* bezeichnet ist, muss folgendermaassen abgetheilt und geschrieben werden:*)

ἵετε δάκρυ καναχὲς ὀλόμενον
ὀλομένῳ δεσπότᾳ,
πρὸς ἔρυμα τόδε κακῶν κεδνῶν τ' ἀπότροπον ἄγος ἀπεύχετον
κεχυμένων χοᾶν. κλύε δέ μοι σέβας,
5 *κλύ', ὦ δέσποτ', ἐξ ἀμαυρᾶς φρενός.*

*) Wir haben in dem Schema die Grundform angesetzt und die Auflösungen darüber bemerkt.

ὀτοτοτοτοτοτοτοτοῖ, ἰὼ, τίς δορυσθενὴς ἀνὴρ
ἀναλυτὴρ δόμων Σκυθικά τ' ἐν χεροῖν παλίντονα
ἐν ἔργῳ βέλη 'πιπάλλων Ἄρης
σχέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν ξίφη.

∪ ∪́∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪́∪ ∪ ⏒
∪́∪ ∪ — — ∪ —
∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —
∪ ∪́∪ — ∪ — ∪ ∪́∪ — ∪ ⏒
5 ∪ —́ — ∪ — ∪ —́ — ∪ ⏒
∪ ∪́∪ ∪ ∪́∪ ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ∪́∪ — ∪ — ∪ ∪́∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ ⏒
∪ —́ — ∪ — ∪ —́ — ∪ —
∪ ∪́∪ — ∪ — ∪ —́ — ∪ —

v. 1 ein Dochmius mit folgendem Päon, v. 3 iambische Tetrameter, v. 6 desgleichen, aber synkopirt, v. 7 folgt auf zwei Dochmien wie oft ein Diiambus. Das Lied hätte von Hermann nicht antistrophisch aufgefasst werden sollen. Das zweite dochmische Lied in den Choephoren, das kunstvoll gebaute fünfte der Tragödie, ein *ἱερὸς ὀλολυγμὸς* nach der Ermordung des Aegisth und der Klytaimnestra (v. 935—971), enthält ausser den Dochmien die auch hier sehr stark vorwalten, nur einige iambische Tetrapodien in verschiedenen Formen des iambischen Tropos und nach unserer Restitution einen iambischen Trimeter. S. über das sehr verderbte Lied: de Choeph. cantico quinto commentatio. Breslauer Index lect. Sommer 1862 und den Text A. Kirchhoffs, welcher die Ephymnien richtig hergestellt hat. — Die Eumeniden enthalten vier dochmische Lieder, sämmtlich dochmisch-iambisch, über welche gehandelt ist in: de Eumenidum antichoriis commentatio. Breslauer Ind. lect. Sommer 1860. Das erste Lied, welches wir eine kommatische Proparodos in strophischer Form nennen können, v. 143—177 enthält drei Syzygieen, von denen die beiden ersten wahrscheinlich von Halbchören, die letzte vom Gesammtchore vorgetragen wurde. Die beigemischten Iamben sind hauptsächlich iambische Trimeter, vier nicht synkopirte, drei synkopirte in verschiedener Form, eine aufgelöste iambische Tripodie 158 *ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν* = 165 *περὶ πόδα, περὶ κάρα* und ein Diiambus nach einem Dochmius:

στρ. α'. *A.* *ἰοὺ ἰοὺ πόπαξ, ἐπάθομεν, φίλαι, . . .*
B. *ἦ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγὼ . . .*
A. *ἐπάθομεν πάθος δυσαχές, ὦ πόποι, ἄφερτον κακόν·*
ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν οἴχεται θ' ὁ θήρ.
B. *ὕπνῳ κρατηθεῖσ' ἄγραν ὤλεσα.*

ἀντ. α'. A. ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλει . . .
B. τὸν μητραλοίαν δὴ 'ξέκλεψας ὢν θεός.
A. τὸν ἱκέταν σέβων, ἄθεον ἄνδρα καὶ τοκεῦσιν πικρόν,
νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω.
B. τί τῶνδ' ἐρεῖ τις δικαίως ἔχειν;
στρ. β'. A. ἐμοὶ δ' ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων μολὸν
ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου
μεσολαβεῖ κέντρῳ
ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν.
B. πάρεστι μαστίκτορος δαίου δαμίου
βαρὺ τι περίβαρυ κρύος ἔχειν.
ἀντ. β'. A. τοιαῦτα δρῶσιν οἱ νεώτεροι θεοὶ
κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλέον
φονολιβῆ θρόνον
περὶ πόδα, περὶ κάρα.
B. πάρεστι γᾶς ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων
βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.
[στ]ρ. γ'. X. ὅλος. ἐφεστίῳ δὲ μάντις ὢν μιάσματι
μυχὸν ἔχρανας αὐτόσσυτος, αὐτόκλητος,
παρὰ νόμον θεῶν βρότεα μὲν τίων,
παλαιγενεῖς δὲ Μοίρας φθίσας.
[ἀ]ντ. γ'. καίτοι γε λυπρὸς κεῖνον οὐκ ἐκλύσεται,
ὑπό τε γᾶν φυγὼν οὔποτ' ἐλευθεροῦται.
ποτιτρόπαιος ὢν ἕτερον ἐν κάρᾳ
μιάστορ' ἐκ νέου πάσεται.

drei anderen Lieder sind astrophisch, aber gleichfalls in
nichoria (oder Antichoria) einzutheilen. Das zweite v. 255—
enthält als iambische Elemente ebenfalls vorwiegend
neter, ausserdem zwei nicht synkopirte iambische und zwei
kopirte trochäische Tetrapodieen: — ◡ ⊔ — — nach einem
hmius und — ◡ — — ◡ — einem Dochmius vorausgehend,
dritte v. 778—793, das vierte v. 808—822 s. a. a. O. S. 11,
und 4. — Die beiden dochmisch-iambischen Stellen des Pro-
ieus sind schon oben erwähnt.

3. Eigenthümlich ist dem Aeschylus die Verbindung der
hmien mit Logaöden geblieben, die bei Sophokles nur
ahmsweise erscheint, besonders mit dem Pherekrateus als
sel, doch nie in grösserer Zahl und nie in der ganz be-
gen Mischung wie bei Euripides. Es mag diese Eigenthüm-
keit des Aeschylus wohl darin ihren Grund haben, dass auch
Logaöden bei ihm zum Ausdrucke der Bangigkeit und des
nöthigen Schmerzes, wenn auch nicht in gleicher Erregtheit
die Dochmien, dienen. Schon oben unter 1. ist auf die Be-
ung des Pherekrateus als Clausel in Hiket. v. 392—396

aufmerksam gemacht worden. Hierher gehören ferner die Zwischenstrophen in den Septem, denen eine dochmisch-iambische Syzygie v. 417—425 = 452—455 (drei dochmische Dimeter, iambische Tetrapodie und trochäische Tripodie mit Auflösung der ersten Arsis) vorausgeht, nämlich Syzygie *β'* 481—485 = 521—525, welche mit einer logaödischen Reihe beginnt und endigt; zwischen ihnen stehen zwei dochmische Dimeter und eine daktylische Tripodie. Die Schreibung der ersten logaödischen Reihe ist nicht ganz sicher, nach Weils eleganter Conjectur *ἐπεύχομαι δὴ τάδε μέν σε τυχεῖν* eine logaödische Reihe *πρὸς δυοῖν* mit Synkope und Anakrusis, wie die Schlussreihe *Ζεὺς νεμέτωρ ἐπίδοι κοταίνων.* Die übrigen drei Syzygieen v. 563—567 = 625—630, 686—688 = 692—694, 698—701 = 705—708 haben das Gemeinsame, dass sie alle drei am Schlusse einen Pherekrateus, im Uebrigen fast nur Dochmien haben. Weil hätte diese typische Eigenthümlichkeit nicht durch seine Abtheilung v. 667 stören dürfen. — In den Hiketides enthält die erste Syzygie v. 347—353 = 359—364 drei dochmische Dimeter und zum Schlusse drei Pherekrateen:

ἠλιβάτοις, ἵν' ἀλκᾷ πίσυνος μέμυκεν
φράζουσα βοτῆρι μόχθους.

Der Vers *ἴδε με τὰν ἱκέτιν φυγάδα περίδρομος* ist zu messen ⏑́⏓ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑́⏓ ⏑ ⏕ ⏑ —, nicht im zweiten Theile als Dochmius. In der zweiten Syzygie v. 370—375 = 381—386 ist der letzte Vers *πᾶν ἐπικραίνεις· ἄγος φυλάσσου* so aufzufassen — . ⏑⏑ ⊥ — ⏑ — ⏑ — —. Die dritte Syzygie enthält reine Dochmien, von denen schon oben gesprochen. — Aeschylus hat also die Logaöden in den dochmischen Strophen ähnlich gebraucht wie in den iambischen.

4. Sicher päonisch-dochmisch ist die zweite Syzygie des kleinen Melos in den Hiketides v. 418—437:

στρ. *μή τι τλῇς τὰν ἱκέτιν εἰσιδεῖν*
ἀπὸ βρετέων βίᾳ δίκας ἀγομέναν
ἱππηδὸν ἀμπύκων
πολυμίτων πέπλων τ' ἐπιλαβὰς ἐμῶν.
ἀντ. *ἴσθι γάρ, παισὶ τάδε καὶ δόμοις,*
ὁππότερ' ἂν κτίσῃς, μένει Ἄρει 'κτίνειν
ὁμοίαν θέμιν.
τάδε φράσαι δίκαια Διόθεν κράτη.

Der erste Vers ist nicht als eine synkopirte trochäische Hexapodie, sondern als päonischer Trimeter zu messen, wie die in der

Antistrophe wiederkehrende Auflösung der zweiten Länge in dem zweiten Päon zeigt, welche in den trochäischen Strophen des tragischen Tropos unzulässig ist. Die übrigen Reihen sind in der Antistrophe Dochmien, v. 3 der Strophe ist eine iambische Tripodie, doch scheint die dochmische Form der Antistrophe angemessener. Die vorausgehende kleine Syzygie enthält die gleichen Auflösungen *στρ. τὰν φυγάδα μὴ προδῷς, τὰν ἕκαθεν ἐκβολαῖς, — ἀντ. πᾶν κράτος ἔχων χθονός. γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων.* Das ganze Lied ist also einfach als päonisch zu bezeichnen, das einzige dieser Art bei Aeschylus, eine Reminiscenz an den archaischen Päonenstil der chorischen Lyrik. Die erste Syzygie besteht bloss aus Päonen — ∪ ∪∪, in der zweiten sind Päone mit Dochmien verbunden. In wieweit sonst die unter die Dochmien gemischten Cretici anderer Lieder als Päone zu messen sind, lässt sich nicht immer mit Sicherheit entscheiden.

Sophokles ist im Ganzen den Aeschyleischen Compositionsweisen der Dochmien treu geblieben. Reine oder wenig gemischte Dochmien finden sich nur selten und zwar nur im Aias und besonders in der Antigone; Regel ist die Verbindung mit Iamben, die im Unterschied von Aeschylus häufig an Zahl gleich sind oder vorwalten; dochmisch-päonische Parthieen stehen meist nicht sicher, da sich öfters auch bei Sophokles nicht unterscheiden lässt, ob die Cretici päonisch oder als synkopirt-trochäische Dipodieen zu messen sind. Dochmisch-logaödische Strophen hat Sophokles ausser einer einzigen nicht. Ueberhaupt werden Logaöden nur ganz vereinzelt und, wie es scheint, ohne bestimmtes Princip zugelassen; Daktylen finden sich gar nicht, ausser wo sie völlig selbständige Gruppen bilden. In der Anwendung der Auflösung und der irrationalen Thesen hat Sophokles ein weises Maass beobachtet. Niemand wird verkennen, dass Auflösungen wie im Oed. R. v. 1313—1315 = 1321—1324, wo Oedipus, der sich selbst geblendet hat, aus dem Palast getreten ist und sein Schicksal beklagt, in der Stimmung ihren Grund haben.

Bemerkenswerth ist, dass die Trachinierinnen durchaus keine Dochmien haben; in dem astrophischen Kommos v. 871—895 herrschen iambische, logaödische und anapästische Verse, in dem *μέλος ἀπὸ σκηνῆς* v. 971—1043 anapästische und daktylische. Ebenso fehlen in den beiden sehr ausgedehnten Kommoi des Philoktet die Dochmien, die sich nur einzig als Schluss der Strophe des untergeordneten epeisodischen Chorikon vorfinden

v. 391—402. Die Antigone hat unter allen Stücken des Sophokles die meisten reinen Dochmien, wie sie überhaupt die metrische Eigenthümlichkeit des Sophokles in der älteren Zeit am treuesten ausprägt; der Oedipus Tyrannus, welcher in dem Gebrauche des κατὰ δάκτυλον εἶδος und der Daktylo-Epitriten in das Gebiet der älteren chorischen Lyrik hinübergreift und die Electra, welche besonders in der daktylo-trochäischen (iambischen) und den anapästisch-logaödischen Strophen ihre Eigenthümlichkeit hat, nehmen eine mittlere Stellung ein. In dem kommosreichen Oedipus Coloneus haben die beiden ersten Kommoi keine Dochmien, dagegen der dritte und vierte, der fünfte wieder nicht. — Sophokles ist in der Verbindung der Dochmien mit anderen Metren sehr maasshaltig gewesen, Euripides hat diese Grenze überschritten, wie wir sehen werden.

1. Reine oder sehr wenig gemischte Dochmien: Im zweiten Kommos des Aias Syzygie β′ v. 364—367 (Gleditsch C. S. p. 15) drei dochmische Dimeter und zum Schlusse eine iambischer Trimeter. In ungewöhnlich grosser Zahl stehen reine Dochmien in dem Schlusskommos der Antigone Syzygie α′ v. 1261—1269 = 1284—1292 mit zwei Cretici im dritten Verse ὤ κτανόντας τε καὶ — ὤ κακάγγελτά μοι, welche Gleditsch C. S. p. 121 durch Einsetzung von ⟨ἰὼ ἰὼ⟩ gleichfalls in einen Dochmius verwandelt hat, ebenso Syzygie γ′ v. 1306—1311 = 1328—1333 und Syzygie δ′ 1317—1325 = 1339—1346.

2. Iambo-Dochmien d. h. mit Iamben verbundene Dochmien überwiegen sehr bedeutend. Das Verhältniss der beiden Bestandtheile ist in den einzelnen Syzygieen ein sehr ungleiches, in manchen walten die Dochmien, in den meisten, namentlich den ausgedehnteren, die Iamben vor. Einen einzigen dochmischen Dimeter enthält Oed. Col. v. 1447—1456, einen Gegensatz bildet Oed. Col. v. 1477—1485.

Im zweiten Kommos des Aias besteht Syzygie α′ v. 349—352 = 356—361 aus zwei dochmischen Dimetern, einem iambischen Tetrameter und zum Schlusse einem Pherekrateus, Syzygie β′ 364—367 = 379—382 aus drei dochmischen Dimetern, an die sich ein iambischer Trimeter anschliesst, Syzygie γ′ v. 394—409 = 413—427 beginnt nur dochmisch und geht dann in eine iambisch-trochäische Strophe mit einer choriambischen Reihe und am Schlusse mit einem Adonius über. Das Melos ἀπὸ σκηνῆς der Elektra v. 1230—1273 (Gleditsch p. 58) ent-

hält in dem antistrophischen Theil ausser den Dochmien hauptsächlich iambische Trimeter, die auch anderwärts vorwalten, in v. 1242 *περισσὸν ἄχθος ἔνδον* einen iambischen Dimeter und in dem folgenden Verse zwei Bakchien *γυναικῶν ὂν ἀεί*, die zusammen zu einem Vers zu verbinden sind. Die Verse 1246—1252 = 1267—1270 möchten wir nicht als päonisch fassen, da sie auch anders gelesen werden können:

ἀνέφελον ἐνέβαλες οὔποτε καταλύσιμον
οὐδέποτε λησόμενον ἁμέτερον
οἷον ἔφυ κακόν.
∪ ∪́∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪̄ ∪́∪ ∪∪ ∪ ∪∪
— ∪́∪ ∪ — ∪ ∪́∪ — ∪ ∪∪ Diiambus und Dochmius.
— ∪́∪ — ∪ —

Das dritte Stasimon v. 1384—1397, welches nur aus einer einzigen Syzygie besteht, beginnt mit einem synkopirten trochäischen (päonischen) Dimeter, auf welchen zwei Dochmien folgen, sodann ein iambischer Trimeter und drei Dochmien, zum Schlusse ein iambischer Dimeter und Trimeter. Der Oedipus Tyrannus hat formell und inhaltlich die effectvollsten und glänzendsten dochmischen Compositionen des Sophokles. Im ersten Kommos (Gleditsch p. 78) eine Syzygie v. 650—667 = 679—696. Die Iamben des tragischen Tropos und die Dochmien folgen sich hier meist gruppenweise, zwischen Strophe und Antistrophe stehen neun Trimeter, ebenso wie nach der Antistrophe, aber es findet keine Responsion im Personenwechsel statt, sodass wir sie ausserhalb der strophischen Responsion zu betrachten haben:

στρ. *ΧΟ.* *πιθοῦ θελήσας φρονή|σας τ', ἄναξ, λίσσομαι.*
ΟΙ. *τί σοι θέλεις δῆτ' εἰκάθω;*
ΧΟ. *τὸν οὔτε πρὶν νήπιον νῦν τ' ἐν ὅρ|κῳ μέγαν καταίδεσαι.*
ΟΙ. *οἶσθ' οὖν ἃ χρῄζεις; ΧΟ. οἶδα. ΟΙ. φράζε δὴ τί φής.*
ΧΟ. *τὸν ἐναγῆ φίλον | μήποτ' ἐν αἰτίᾳ | σὺν ἀφανεῖ λόγῳ | σ' ἄτιμον βαλεῖν.*
ΟΙ. *εὖ νυν ἐπίστω, ταῦθ' ὅταν ζητῇς, ἐμοὶ*
ζητῶν ὄλεθρον ἢ φυγὴν ἐκ τῆσδε γῆς.
ΧΟ. *οὐ τὸν πάντων θεῶν θεὸν πρόμον*
Ἅλιον· ἐπεὶ ἄθεος | ἄφιλος ὅ τι πύματον | ὀλοίμαν, φρόνη|σιν εἰ τάνδ' ἔχω.
ἀλλά μοι δυσμόρῳ γᾶ φθινὰς
τρύχει ψυχὰν, τάδ' εἰ κακοῖς κακὰ
προσάψει τοῖς πάλαι τὰ πρὸς σφῷν.
∪ —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪̄ — ∪ —

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏖́ – ⏑ –   – ⏖́ – ⏑ –   ⏑ ⏖́ – ⏑ –   ⏑ –́ – ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ –́ ⏒   – ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒   – ⏑ –
– –́   –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
– ⏖́ ⏖ ⏑ ⏖   ⏑ ⏖́ ⏖ ⏑ ⏖   ⏑ –́ – ⏑ –   ⏑ –́ – ⏑ –
–́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –
– –́   –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ –́   –   – ⏑ – ⏑ –   –

Das Handschriftliche *καὶ* in v. 666 ist auszuwerfen, wodurch der in der Antistrophe gut erhaltene Vers hergestellt wird ⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓. Bergk schreibt in der Antistrophe richtig *πόνοισιν*, was er in den Text gesetzt hat. Der Schluss differirt in Strophe und Antistrophe um eine Silbe. Im zweiten Kommos (Gleditsch p. 89) zwei Syzygieen α′ 1313—1320 = 1321—1328, β′ 1329—1348 = 1349—1368:

στρ. α′.	ΟΙ.	ἰὼ σκότου
		νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον,
		ἀδάματόν τε καὶ δυσούριστον ὄν.
		οἴμοι,
		οἴμοι μάλ᾽ αὖθις· οἷον εἰσέδυ μ᾽ ἅμα
		κέντρων τε τῶνδ᾽ οἴστρημα καὶ μνήμη κακῶν.
	ΧΟ.	καὶ θαῦμά γ᾽ οὐδὲν ἐν τοσοῖσδε πήμασιν
		διπλᾶ σε πενθεῖν καὶ διπλᾶ φορεῖν κακά.
ἀντ. α′.	ΟΙ.	ἰὼ φίλος,
		σὺ μὲν ἐμὸς ἐπίπολος ἔτι μόνιμος· ἔτι γὰρ
		ὑπομένεις με τὸν τυφλὸν κηδεύων.
		φεῦ φεῦ.
		οὐ γάρ με λήθεις, ἀλλὰ γιγνώσκω σαφῶς,
		καίπερ σκοτεινὸς, τήν γε σὴν αὐδὴν ὅμως.
	ΧΟ.	ὦ δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς
		ὄψεις μαρᾶναι; τίς σ᾽ ἐπῆρε δαιμόνων;
στρ. β′.	ΙΟ.	Ἀπόλλων τάδ᾽ ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι,
		ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ᾽ ἐμὰ πάθεα
		ἔπαισε δ᾽ αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ᾽ ἐγὼ τλάμων.
		τί γὰρ ἔδει μ᾽ ὁρᾶν,
		ὅτῳ γ᾽ ὁρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ;
	ΧΟ.	ἦν ταῦθ᾽ ὅπωσπερ καὶ σὺ φῄς.
	ΟΙ.	τί δῆτ᾽ ἐμοὶ βλεπτὸν ἢ στερκτὸν ἢ προσήγορον
		ἔτ᾽ ἔστ᾽ ἀκούειν ἁδονᾷ, φίλοι;
		ἀπάγετ᾽ ἐκτόπιον ὅτι τάχιστά με,
		ἀπάγετ᾽, ὦ φίλοι, τὸν ὄλεθρον μέγαν,
		τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς
		ἐχθρότατον βροτῶν.

XO. δείλαιε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον,
ὡς σ' ἠθέλησα μηδαμὰ γνῶναί ποτ' ἄν.
ἀντ. β'. OI. ὄλοιθ' ὅστις ἦν, ὃς ἀγρίας πέδας
νομάδ' ἐπιποδίας ἔλαβέ μ' ἀπό τε φόνου
ἔρυτο κἀνέσωσεν οὐδὲν ἐς χάριν πράσσων.
τότε γὰρ ἂν θανὼν
οὐκ ἦ φίλοισιν οὐδ' ἐμοὶ τοσόνδ' ἄχος.
XO. θέλοντι κἀμοὶ τοῦτ' ἂν ἦν.
OI. οὔκουν πατρός γ' ἂν φονεὺς ἦλθον, οὐδὲ νυμφίος
βροτοῖς ἐκλήθην ὧν ἔφυν ἄπο.
νῦν δ' ἄθεος μέν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς,
ὁμολεχὴς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας.
εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακὸν,
τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.
XO. οὐκ οἶδ', ὅπως σε φῶ βυβουλεῦσθαι καλῶς·
κρείσσων γὰρ ἦσθα μηκέτ' ὢν ἢ ζῶν τυφλός.

v. 1331 ist τλάμων und 1351 πράσσων von Nauck aus metrischen Gründen für interpolirt gehalten, von Wecklein von dem vorausgehenden Verse getrennt worden, aber der Vers ist ein iambischer Tetrameter mit doppelter Synkope am Schlusse. — In der Antigone, welche meist reine Dochmien hat, findet sich nur im Schlusskommos eine iambisch-dochmische Parthie, welche von Gleditsch als Strophenpaar ββ' gefasst worden ist v. 1271 — 1276 = 1294 — 1300. Hier alterniren in sonst nicht vorkommender Weise iambische Trimeter und Dochmien, nur dass an vorletzter Stelle anstatt eines Trimeters ein Dochmius und eine iambische Tripodie steht. — Im Philoktet enthält das aus einer einzigen Syzygie bestehende epeisodische Chorikon, dessen beide Strophen durch einen langen Dialog (v. 1403—1506) getrennt sind, zunächst einen in der zweiten Reihe synkopirten iambischen Tetrameter und einen Trimeter mit ἄλογοι, sodann einen dochmischen Dimeter gleichfalls mit ἄλογοι, welche Gleditsch p. 162 in einen synkopirten iambischen Dimeter und einen Pherekrateus zerlegt, einen bakchiischen Dimeter, zum Schlusse zwei dochmische Dimeter und einen dochmischen Trimeter. Im Oedipus Coloneus gehören hierher aus dem dritten Kommos die beiden durch Trimeter geschiedenen Strophen v. 833 — 843 = 876 — 886, in denen bei der grossen Erregtheit der Stimmung viermal ein Vers zwischen zwei Personen getheilt ist. Voraus geht eine iambische Dipodie, es folgen fünf Dochmien zu einem Trimeter und Dimeter verbunden, darauf vier iambische Trimeter, zum Schlusse ein System von wieder fünf Dochmien. Im zweiten

Kommos enthält Syzygie α′ v. 1447—1456 = 1463—1470 (Gleditsch p. 206) nur an vorletzter Stelle einen einzigen dochmischen Dimeter, im Uebrigen iambische Reihen des tragischen Tropos, am Schlusse steht ein akatalektischer Pherekrateus mit ἄλογος: *ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ. — ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ*, der jedoch auch ⏑ ⏑́ — ⏑ — — gelesen werden kann. In der Syzygie β′ v. 1477—1485 = 1491—1497 walten die Dochmien stark vor, von Iamben ist im ersten Verse ein Dimeter, im drittletzten ein Tetrameter gebrausht. Den Schluss bildet auch hier ein Pherekrateus: *Ζεῦ ἄνα, σοὶ φωνῶ.*

3. Ganz isolirt steht eine dochmisch-logaödische Strophe in dem dritten Kommos des Aias Syzygie α′ v. 879—890 = 925—936, in welcher der antistrophische Vers 932 *οὐλίῳ σὺν πάθει* mit dem strophischen (synkop. Glyk.) *ἀπύοι· σχέτλια γὰρ* nicht übereinstimmt und v. 935 lückenhaft ist: — ⏑⏑ — *ὅπλων ἔκειτ' ἀγὼν πέρι*, sonst aber Uebereinstimmung stattfindet. Besonders frappant ist die freie Mischung der Dochmien und Logaöden, durch welche man unwillkührlich an Euripides erinnert wird. Es beweist die intimste Kenntniss der metrischen Analogie im Sophokles, dass Gleditsch p. 24 es versuchte, die Syzygie zu einer dochmischen zu machen, aber seine Conjecturen weichen nach seinem eigenen Geständnissen sehr weit von der Ueberlieferung ab. Da die Strophe metrisch und inhaltlich nichts gegen sich hat (auf die Bestimmung der Eurhythmie leisten wir Verzicht), so werden wir die Ueberlieferung bestehen lassen müssen und machen nur in der Abtheilung der Verse eine kleine Aenderung:

v. 884 *Βοσποϱίων ποταμῶν τὸν ὠμόθυμον, εἴ ποθι*
(logaödische Pentapodie *πρὸς δυοῖν* und Creticus),
πλαζόμενον λεύσσων (Dochmius mit *ἄλογος*).

Gegenüber Sophokles ist vor Allem hervorzuheben, dass Euripides wie sonst so auch in den dochmischen Parthieen die Metren stark gemischt hat. Wir finden bei ihm eine Klasse, die bei Sophokles gar nicht vertreten ist, die iambo-daktylischen Dochmien mit Zulassung einzelner Logaöden. Diese Klasse kommt bei Euripides häufiger wie jede andere vor, besonders im Hippolyt, Hercules furens, Orestes und in den Phönissen. Schon hierdurch lässt sich eine dochmische Parthie des Euripides von einer solchen des Sophokles oft leicht unterscheiden. Sehr nahe dieser Klasse steht eine logaödisch-dochmische, in der jedoch

immer auch Iamben (Trochäen) oder Anapäste (Daktylen) eingemischt sind. Auch diese findet sich mit einer einzigen, sehr frappanten Ausnahme bei Sophokles nicht, der nur sehr selten einzelne logaödische Reihen zulässt. Reine Dochmien sind bei Euripides nirgends vorhanden, immer sind einige diplasische Reihen hinzugefügt. Nächst den iambo-daktylischen Dochmien sind am meisten gebraucht die iambischen Dochmien, die sich von den Sophokleischen meist dadurch unterscheiden, dass die Reihen mehr untereinander gemischt sind als bei Sophokles, der es mit geringen Ausnahmen liebt, gruppenweise zu componiren. Endlich ist Euripides in der Häufigkeit des Gebrauches der aufgelösten und irrationalen Formen ohne Rücksicht auf das Ethos viel weiter gegangen als Sophokles. Wir haben selbstverständlich hier immer nur ganze dochmische Parthieen (Syzygieen und ἀπολελυμένα) im Auge. Mit der Annahme vereinzelter Dochmien in allen möglichen Strophengattungen und Stilarten ist nirgends ein so arger Missbrauch getrieben worden als bei Euripides und fast würde sich eine Blumenlese dieser unglaublich verkehrten Auffassungen verlohnen; namentlich waren die Dochmien mit besonderer Vorliebe die Panakeia für die Auffassung von stark aufgelösten Reihen und sollten mit allen möglichen anderen Metren eine Verbindung zu einem Verse eingehen können. Es war dies die Folge des mangelnden Gesichtspunktes von der Einheit der Strophe, die man aus allen möglichen und unmöglichen Füssen zusammengewürfelt werden liess, ohne zu bedenken, dass hierdurch alle Grundlagen metrischer Kunst zerstört wurden. — Im Gebrauche der Dochmien finden unter den Euripideischen Stücken bemerkenswerthe Unterschiede statt, die jedoch nicht in den Entwickelungsstadien des Dichters begründet zu sein scheinen. Dass Alkestis und Kyklops keine Dochmien haben, ist leicht verständlich, sie hätten dann in der Alkestis am Anfang stehen müssen. Der jedenfalls nicht von Euripides herstammende, aber auch in der metrischen Composition dem Euripides nicht nachgeahmte Rhesos hat nur zwei kleine Parthieen, die eine ganz schematisch-indifferent v. 131—136, die andere durch Bakchien besonders bemerkenswerth. Keine Dochmien haben die Hiketides, obwohl der Chor aus den Müttern der erschlagenen Helden besteht, dagegen von Logaöden abgesehen um so mehr Iamben des tragischen Tropos und einige ionische Strophen (die wenigen vereinzelten dochmischen Reihen beruhen auf falscher Auffassung);

keine Dochmien hat ferner die Iphigenia Aulidensis, die in den Metren ungemein einfach d. h. reich an Logaöden ist, ausserdem aber fast nur Iamben und Trochäen des tragischen Tropos hat. In der Medea, Andromache, den Heraclidä, in den Troades und der Helena finden wir nur je eine dochmische Parthie, bez. ein Melos; am meisten machen sich die Dochmien geltend im Hippolyt, der Hecuba, dem Hercules furens, Orestes und in den Phönissä besonders in den langathmigen *ἀπολελυμένα*, wo der Wechsel der Metren und Tonarten am weitesten getrieben wurde. Hier sind sie von Euripides, dem *τραγικώτατος* unter den Tragikern, mit Vorliebe und in ausserordentlich wirkungsvoller Weise, wenn auch im Wechsel der verschiedenen Metren ohne ethische Feinheit, angewandt werden. — Wir haben nach dem Obigen folgende Compositionsweisen zu unterscheiden:

1. Reine, d. h. sehr wenig gemischte Dochmien nur in vier Tragödien kleinere Parthieen. Als alloiometrische Reihen werden vereinzelt iambische Trimeter, Diiamben, einmal ein Creticus und zwei trochäische Tripodieen gebraucht.

Medea Kommos des Chores und der Kinder v. 1251—1260 = 1261—1270:

στρ. *ἰὼ Γᾶ τε καὶ παμφαὴς*
ἀκτὶς Ἀλίου, κατίδετ' ἴδετε τὰν
οὐλομέναν γυναῖκα, πρὶν φοινίαν
τέκνοις προσβαλεῖν χέρ' αὐτοκτόνον·
τᾶς σᾶς γὰρ ἀπὸ χρυσέας γονᾶς
ἔβλαστεν, θεοῦ δ' αἵματι πίτνειν
φόβος ὑπ' ἀνέρων.
ἀλλά νιν, ὦ φάος διογενές, κάτειρ-
γε κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων φόνον
τάλαινάν τ' Ἐρινὺν ὑπ' ἀλαστόρων.

Mit Früheren haben wir *τᾶς* vor *σᾶς* eingeschoben und *αἷμα* in *αἵματι* geändert, ausserdem ist in dem vorletzten Verse *φόνον* für *φοινίαν* zu schreiben. v. 1251 besteht aus einem Dochmius und Creticus, v. 1255 und 1256 aus einem Dochmius und Diiambus, alles Uebrige sind Dochmien, die letzten sechs zu einem System verbunden. — Hecuba v. 1024—1034 zerfällt in zwei Theile, von denen jeder mit einem iambischen Trimeter beginnt, der nicht geändert werden darf; darauf folgen nur Dochmien. Wahrscheinlich ist *ὀλέθριον* einmal zu streichen, wodurch ein Dochmius entsteht; wenn nicht, ist eine in den beiden ersten Arsen aufgelöste iambische Tetrapodie anzunehmen, die den ersten

Theil abschliesst. — Orestes v. 140—151 = 152—165 beginnt mit einem Vers von zwei katalektisch-trochäischen Tripodieen, dann folgen Dochmien, die in ein System mit zahlreichen, in der Situation wohl gerechtfertigten Auflösungen auslaufen. v. 145 *ἀᾶ σύριγγος ὅπως πνοὰ — ὀλεῖς, εἰ βλέφαρα κινήσεις* ist zu messen ⏑̄ ⏑́ — ⏑ ⏑⏑́ ⏑́ ⏑ —. In demselben Stücke erstes Stasimon v. 316—331 = 332—347: die Syzygie beginnt mit einem synkopirten trochäischen Verse ⏑⏑́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑́ ⏑ — ⏑ — und schliesst mit einem iambischen. — Hippol. in der Wechselrede des Chores mit Phädra 571—574 = 591—593 und 577—580 = 585—588, sowie in der Wechselrede des Chores mit Theseus v. 865—870: die Stelle beginnt mit Diiambus und Dochmius, dann folgen vier dochmische Verse (drei Dimeter und ein Trimeter), worauf wieder iambische Trimeten eintreten.

2. Iambo-Dochmien finden sich abgesehen von Alkestis und Kyklops, die für die Dochmien überhaupt nicht in Betracht kommen, nicht in den Hiketides, der Andromache, den Troades, der Helena und der Iphigenia Aulidensis, in allen übrigen Stücken meist nur einmal. Daktylische und logaödische Reihen werden nur als verschwindend seltene Ausnahmen zugelassen.

Medea Kommos des Chores und der Kinder v. 1272—1281 = 1282—1292 in der Strophe lückenhaft:

ΠΑΙΔΕΣ. *οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;*
στρ. ΧΟ. *ἀκούεις βοὰν ἀκούεις τέκνων;*
ἰὼ τλᾶμον, ὦ κακοτυχὲς γύναι.
. . . .
. . . .
παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον
δοκεῖ μοι τέκνοις.
ΠΑΙΔΕΣ. *ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξατ'· ἐν δέοντι γάρ·*
ὡς ἐγγὺς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους.
ΧΟ. *τάλαιν', ως ἄρ' ἦσθα πέτρος ἢ σίδα-*
ρος, ἅτις τέκνων ὃν ἔτεκες
ἄροτον αὐτόχειρι μοίρᾳ κτενεῖς.
ἀντ. *μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος*
γυναῖκ' ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις,
Ἰνὼ μανεῖσαν ἐκ θεῶν, ὅθ' ἡ Διὸς
δάμαρ νιν ἐξέπεμψε δωμάτων ἄλῃ.
πίτνει δ' ἁ τάλαιν' ἐς ἅλμαν φόνῳ
τέκνων δυσσεβεῖ,
ἀκτῆς ὑπερτείνασα ποντίας πόδα,
δυοῖν τε παίδοιν συνθανοῦσ' ἀπόλλυται.

τί δῆτ' οὖν γένοιτ' ἂν ἔτι δεινόν; ὦ
γυναικῶν λέχος πολύπονον,
ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά.

Dochmien wechseln mit iambischen Trimetern, einmal ist am Schlusse eines Dochmius ein aufgelöster Creticus gebraucht (*ὃν ἔτεκες — πολύπονον*. — Heraclid. Kommos des Chores und Iolaos v. 73—89 = 93—110 meist in iambischen Trimetern mit einzelnen Dochmien, wahrscheinlich astrophisch. — Hippol. Wechselgesang des Chores v. 362—371 = 669—679, eigenthümlich ist der erste Vers, welcher aus zwei Päonen und ⏔́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ — besteht. — Hecuba: Terzett der Hecuba mit Dienerinnen und Chor v. 684—720. Die beiden letzteren bedienen sich iambischer Trimeter, Hecuba singt meist in Dochmien, die mit Trimetern wechseln, im Anfange des Gesanges zwei iambische Dimeter, einmal nach einem Dochmius eine iambische Tripodie. — Herc. fur. Wechselgesang des Chores v. 735—748 = 750—761. Keinen Dochmius enthalten v. 737 *ἰὼ δίκα καὶ θεῶν παλίρρους πότμος* ⏑ ⏔́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏔́ ⏑ — und v. 742 *χαρμοναὶ δακρύων ἔδοσαν ἐκβολάς* ⏔́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ —. — Iphig. Taur. Duett zwischen Orestes und Iphigenia v. 827—868: Dochmien und Iamben sind stark gemischt. Zu bemerken ist die anapästische Reihe v. 848, die als besonderer Vers aufzufassen ist *ὅτι μοι συνομαίμονα*. — Ion zweites Stasimon v. 676—694 = 695—713 enthält eine logaödische Reihe v. 686 *θέσφατα, μή τιν' ἔχῃ δόλον*; astrophisch ist v. 763—799 viermal unterbrochen von je vier iambischen Trimetern, Wechselrede zwischen Kreusa. Pädagog und Chor ohne Eigenthümlichkeit. — Phoen. v. 291—300 astrophisch vom Chore gesungen; zu bemerken sind die zwei katalektischen iambischen Trimeter *ἄναξ, τὸν οἴκοθεν νόμον σέβουσα* und *κλύεις, ἰὼ* (so für *ὤ*) *τεκοῦσα τόνδε, μᾶτερ*; sowie der synkopirte iambische Vers ⏑ ⏔́ ⏑ — ⏔́ ⏑ — — ⏑ — ⏑̄, wo keine Bakchien herzustellen sind. — Iphig. Aulid. Epode des vierten Stasimon v. 1017—1023 durch Nauck richtig constituirt. — Bacch. gleichfalls Epode des vierten Stasimon v. 1017—1023 und in der Exodos v. 1032—1042. — Rhesos v. 131—136 = 195—200 eine Syzygie des Chores durch Dialog getrennt gegen die Euripideische Gewohnheit sowie Epiparodos v. 692—709 = 710—727 bemerkenswerth wegen der nirgends sonst so oft vorkommenden Bakchien und des vereinzelten Choriambus gleichfalls gegen den Euripideischen Gebrauch.

3. Iambisch-anapästische (trochäisch-daktylische) Dochmien mit Zulassung einzelner Logaöden. Sie finden sich am häufigsten im Hercules furens, Orestes und in den Phönissen und zwar in mehreren Parthieen, je einmal in der Andromache, dem Hippolyt, der Iphigenia Taurica, dem Orestes, Ion und den Bakchä. Es scheint, dass Euripides diese Mischform in den älteren Stücken theils nicht, theils sparsamer als in den späteren angewandt hat, dass dann wieder in den letzten, die gegenüber den vorausgehenden überhaupt eine eigenartige Stellung einnehmen, die Vorliebe abnimmt, bez. der Gebrauch ganz aufhört, wie die Iphigenia Aulidensis und die Bakchä beweisen.

Androm. Duett zwischen der Amme und Hermione v. 841—865, von denen die erstere die Hermione mit iambischen Trimetern unterbricht. Zu den zahlreichen Dochmien und Iamben gesellen sich im Anfang eine daktylische Reihe mit einsilbiger Anakrusis, gegen Ende zwei anapästische. — Hippolyt v. 1370—1378, Kommos des Hippolyt, vorausgehen anapästische Systeme, welche in eine Mischung von Iambo-Dochmien, Anapästen und zwei Logaöden übergehen. Unter den achtzehn Versen finden sich nur drei sicher stehende Dochmien. — Herc. fur. v. 1017—1041 kritisch theilweise unsicher, jedoch ist klar, dass die Iamben und Daktylen die Dochmien überwiegen; v. 1042—1085 ist in der ersten Hälfte iambo-dochmisch mit Ausnahme einer logaödischen Reihe, gegen das Ende hin werden die daktylischen Reihen immer häufiger; v. 1178—1213 überwiegen Iamben und Daktylen, bez. Anapäste. Diese Parthieen dürfen zu den gelungensten ihrer Art gezählt werden. — Iphig. Taur. Fortsetzung des Kommos durch Gesang der Iphigenia v. 869—899 mit einer anapästisch-logaödischen Reihe, sonst ohne Eigenthümlichkeit. — Ion v. 714—724 Epode des zweiten Stasimon. Zwischen vier dochmischen Dimetern und zwei dochmischen Trimetern finden sich zwei anapästische Reihen, von denen dem letzteren ein Diiambus vorausgeht. — Orest. enthält vier Parthieen: Wechselgesang des Chores und der Elektra v. 166—186 = 187—207 mit zwei daktylischen Reihen, ferner im Wechsel mit iambischen Trimetern v. 1246—1265 = 1266—1285, astrophischer Gesang der Elektra v. 1302—1310, Kommos des Chores und Phryx v. 1353—1365 = 1537—1548. — Phoen. enthalten drei und darunter zwei sehr ausgedehnte Parthieen, Wechselrede der Antigone und des Pädagogen v. 103—192, von denen der

letztere Trimeter recitirt, die erstere in iambisch-anapästischen (daktylischen) Dochmien singt, Wechselgesang des Chores und der Iokaste v. 318—354, Wechselgesang des Chores 1284—1295 = 1296—1307. — Bakch. Wechselgesang des Chores und des Boten v. 1168—1183 = 1184—1199, wo die Antistrophe gut erhalten, die Strophe lückenhaft ist.

4. Logaödische Dochmien mit Zulassung einzelner, meist mehrerer iambischer und anapästischer (trochäischer und daktylischer) Reihen. Sie finden sich im Ganzen seltener als die dritte Klasse, in der Electra, dem Hippolyt, Hercules furens, Ion, den Troades, der Helena und den Bakchä, in den übrigen Stücken nicht, also z. B. nicht in den beiden Stücken, die zu den reichsten der dritten Klasse gehören, dem Orestes und den Phönissen. Es lässt sich beobachten, dass sie meistens in den Stücken nicht erscheinen, in denen die iambisch anapästischen Dochmien fehlen. Sie haben daher offenbar die dritte Klasse zur Voraussetzung und können nur als fortschreitende Steigerung der Mischung angesehen werden.

Electra Wechselgesang des Chores v. 585—595:

XO. *ἔμολες ἔμολες, ὢ χρόνιος ἁμέρα,*
κατέλαμψας, ἔδειξας ἐμφανῆ
πόλει πυρσόν, ὃς παλαιᾷ φυγᾷ
πατρῴων ἀπὸ δωμάτων τάλας
ἀλαίνων ἔβα. σὲ θεὸς αὖ θεὸς
ἁμετέραν τις ἄγει
νίκαν. ὦ φίλα,
ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον,
ἵει λιτὰς εἰς τοὺς θεούς,
τύχᾳ σοι τύχᾳ
κασίγνητον ἐμβατεῦσαι πόλιν.

∪ ∪́∪ ∪∪ ∪ — ∪ ∪́∪ — ∪ —
∪∪ —́ ∪∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ — ∪ — ∪ —́ — ∪ —
∪ —́ — ∪∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ — ∪ — ∪ ∪́∪ — ∪ ⏓
—́ ∪∪ — ∪∪ —
⏒ —́ — ∪ —
∪́∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪́∪ ∪ ⏒
∪ —́ ∪ — — — ∪ —
∪ —́ — ∪ —
∪ —́ — ∪ — ∪ —́ — ∪ —.

Im Anfang alternirt zweimal ein dochmischer Dimeter mit einer logaödischen Reihe, dann folgen Dochmien mit iambischen und

einer daktylischen Reihe. Die Versabtheilung ist jedoch nicht über allem Zweifel erhaben. — Hippol. enthält drei Parthieen, Gesang des Chores v. 848—855 in der Wechselrede mit Theseus, sicher stehen in der verderbten Stelle zwei Glykoneen und gegen Ende dochmische Verse, ähnlich v. 877—884 mit nur einer logaödischen Reihe und Dochmien zum Schlusse, dagegen walten in dem Zwischengesange (Stasimon?) v. 1268—1282 die Logaöden sehr stark vor, sonst finden sich fast nur Dochmien:

ΧΟ. *σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν*
ἄγεις, Κύπρι· σὺν δ'
ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλὼν
ὠκυτάτῳ πτερῷ
ποτᾶται 'πὶ γαῖαν εὐάχητόν θ' ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον.
θέλγει δ' Ἔρως, ᾧ μαινομένᾳ κραδίᾳ
πτανὸς ἐφορμάσῃ χρυσοφαής, φύσιν
ὀρεσκόων σκυλάκων
πελαγίων θ' ὅσα τε γᾶ τρέφει,
τὰν Ἅλιος αἰθομέναν δέρκεται,
ἄνδρας τε· συμπάντων δὲ βασιληίδα τιμάν,
Κύπρι, τῶνδε μόνα κρατύνεις.

Stark gemischt ist der Kommos des Chores in Herc. fur. v. 875—908. Dasselbe gilt von dem Kommos des Ion v. 1439—1509, in welchem die Logaöden gegenüber den Anapästen und Daktylen zurücktreten. — Troad. kommatischer Dialog der Hecuba und des Talthybios v. 239—291 in sehr wechselvoller Weise mit wenigen Logaöden. — Helena v. 625—697. Diese und die Stelle der Troades sind die ausgedehntesten. — Bakch. Wechselgesang des Chores v. 1153—1167.

5. Päonisch-dochmisch muss genannt werden der astrophische Kommos des Polymestor Hecuba v. 1056—1106, welcher von iambischen Trimetern des Chores unterbrochen wird. Dies beweisen die langen päonischen Reihen mit Auflösung der zweiten Länge:

v. 1081 ∠ ⏑ — — ⏑ — ∠ ⏑ ⏖ — ⏑ ⏓
v. 1090 ∠ ⏑ ⏖ ⏖ ⏑ — ∠ ⏑ — — ⏑ ⏖ — ⏑ —
v. 1100 ∠ ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ ∠ ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ — ⏑ —

Man glaubt im zweiten Theile dieses Kommos plötzlich eine päonische Strophe des Aristophanes zu lesen, in der ebenso anapästische und iambische Reihen wie in der unsrigen häufig sind. Der tragische Charakter wird jedoch nicht allein durch den Inhalt, sondern auch durch die anlautenden sechs dochmischen Verse (fünf Dimeter und ein Trimeter) sofort kenntlich:

ΠΑΜ. ὤμοι ἐγώ, πᾷ βῶ, πᾷ στῶ, πᾷ κέλσω;
τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου
1060 τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ' ἴχνος; ποίαν ἢ ταύταν ἢ τάνδ'
ἐξαλλάξω, τὰς ἀνδροφόνους μάρψαι
χρῄζων Ἰλιάδας, αἵ με διώλεσαν;
τάλαιναι κόραι τάλαιναι Φρυγῶν,
ὦ κατάρατοι, ποῖ καί με φυγᾷ
πτώσσουσι μυχῶν;
εἴθε μοι ὀμμάτων αἱματόεν βλέφαρον
ἀκέσσαι' ἀκέσσαι', Ἅλιε, τυφλὸν φέγγος ἀπαλλάξας.
ἆ ἆ,
1070 σίγα· κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι
τάνδε γυναικῶν. πᾷ πόδ' ἐπᾴξας
σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,
θοίναν ἀγρίων τιθέμενος θηρῶν,
ἀρνύμενος λώβαν λύμας ἀντίποιν' ἐμᾶς; ὦ τάλας.
ποῖ πᾷ φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπὼν
Βάκχαις Ἅιδου διαμοιρᾶσαι,
σφακτὰν κυσίν τε φονίαν δαῖτ' ἀνήμερον
οὐρείαν τ' ἐκβολάν;
1080 πᾷ στῶ, πᾷ κάμψω,
ναῦς ὅπως ποντίοις πείσμασι, λινόκροκον
φᾶρος στέλλων, ἐπὶ τάνδε συθεὶς
τέκνων ἐμῶν φύλαξ ὀλέθριον κοίταν;

ΧΟ. ὦ τλῆμον, ὥς σοι δύσφορ' εἴργασται κακά·
δράσαντι δ' αἰσχρὰ δεινὰ τἀπιτίμια
δαίμων ἔδωκεν, ὅστις ἐστί σοι βαρύς.

ΠΑΜ. αἰαῖ, ἰὼ Θρῄκης
1090 λογχοφόρον ἔνοπλον εὔιππον Ἄρηι κάτοχον γένος.
ἰὼ Ἀχαιοί, ἰὼ Ἀτρεῖδαι.
βοὰν βοὰν ἀυτῶ βοάν·
ἴτε, μόλετε πρὸς θεῶν.
κλύει τις ἢ οὐδεὶς ἀρκέσει; τί μέλλετε;
γυναῖκες ὤλεσάν με,
γυναῖκες αἰχμαλώτιδες·
δεινὰ δεινὰ πεπόνθαμεν.
ὤμοι ἐμᾶς λώβας,
ποῖ τράπωμαι, ποῖ πορευθῶ;
1100 ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς εἰς μέλαθρον, Ὠρίων
ἢ Σείριος ἔνθα πυρὸς φλογέας ἀφίη-
σιν ὄσσων αὐγάς, ἢ τὸν ἐς Ἀίδα
μελανόχρωτα πορθμὸν ᾄξω τάλας;

Auch in manchen anderen Fällen liegt die Vermuthung päonischer Messung für einzelne Verse nahe, doch lässt sie sich nicht erweisen, nur in der verderbten Syzygie Bakch. v. 977–996 = 997–1016 darf v. 982 wegen der Auflösung ἢ σκόλοπος

ὄψεται hierher gerechnet werden, wo auch am Schlusse wie in der obigen Parthie der Hecuba ein bakchiischer Vers steht. — Nahe verwandt jener Parthie der Hecuba ist in der Monodie des Phryx Orest. v. 1395—1423, wo sich zwar nur ein einziger Dochmius findet ἀμφίπολοι Φρύγες, der nicht als Pherekrateus gemessen werden darf, aber Anapästen und Iamben unzweifelhaft mit Päonen vereinigt sind. Mit jenem Dochmius v. 1417 beginnt der Uebergang zu den Päonen: Zunächst anakrusischer Ithyphallicus und päonischer Dimeter, dann ununterbrochen hinter einander sechs päonische Dimeter, in derem letzten einmal die zweite Länge aufgelöst ist. Auch hier wird man an die anapästisch-päonischen Strophen des Aristophanes erinnert.

Der Gebrauch der Dochmien bei Aristophanes muss im ganzen Zusammenhange mit der allgemeinen metrischen Stellung dieses Dichters behandelt werden, die wir hier am Schlusse der Metrik kürzlich zusammenfassen wollen. Er wendet die Dochmien ebenso zur Parodie der Tragiker, namentlich des Euripides, an, wie die schwer und streng gebauten iambischen Trimeter der Tragödie im Contraste zu den losen Trimetern der Komödie, die iambischen Strophen Aeschyleischen Stiles, die freien anapästischen Systeme in tragisch-gefärbten Klagemonodieen und die iambo-daktylischen Logaöden, ferner die trochäisch-daktylischen Päone zur Parodie des aulodischen Nomos, die Metren des modernen Dithyrambus zur Parodie der jüngeren, nach seiner Ansicht schwülstig-windigen Dithyrambiker, — oder er gebraucht die Dochmien auch ohne Parodie eines bestimmten Dichters zum allgemeinen Ausdrucke tragischer Stimmungen wie die Stilarten der chorischen Lyrik zur Erweckung erhabener und schwungvoller, in dieser Gattung der Lyrik herrschender Stimmungen. In gleicher Weise hat er sich die Metra der Iambographen, besonders des vielseitigen Archilochus, ebenso manche Metra der Lesbier, des Anakreon, der Hyporchemata, Prosodien, Parthenien, der eleusinischen Iakchos- und Demeterlieder, der Pyrrhiche u. s. w., selbstverständlich auch den daktylischen Hexameter des heroischen und (in den Orakeln) des theologischen Epos zu eigen gemacht, kurz, Aristophanes vermag in allen metrischen Stilarten aller Gattungen der griechischen Poesie mit gleicher staunenswerther Gewandtheit und entzückender Grazie zu dichten. Darum beruht aber auch das feinste ästhetische Verständniss seiner Komödien auf der genauesten metrischen

Kenntniss, um die Stelle auf der Scala der poetischen Stimmungen sicher angeben zu können, in welcher eine Parthie nachempfunden werden muss. Kein griechischer Dichter, nicht einmal Aeschylus, geschweige Sophokles hat in höherem Maasse die verschiedenen ethischen Stimmungen der allmälig in den verschiedenen Gattungen der Poesie ausgebildeten metrischen Stilarten so typischrein zu erhalten gewusst wie er. Je nach der von ihm angewandten Stilart und dem darin enthaltenen Grundton ist auch der τρόπος verschieden, der zur Anwendung gelangt: in den rein komischen Parthieen herrscht natürlich der τρόπος συσταλτικὸς mit bewegtem Tempo und hoher Tonlage, in den Parthieen tragischer Färbung, die, wie wir unten an einem Beispiele sehen werden, sich über Hunderte von Versen in den Acharnern und Fröschen erstreckt, der τρόπος διασταλτικὸς mit langsamem Tempo und tiefer Tonlage, in den der chorischen Lyrik nachgebildeten Liedern der τρόπος ἡσυχαστικὸς mit mittlerem Tempo und mittlerer Tonlage. Dass sich mit dieser Verschiedenheit der τρόποι ῥυθμοποιίας auch die τρόποι μελοποιίας und ὀρχήσεως verbunden haben, muss als selbstverständlich angesehen werden; sonst würde die Harmonie gestört. Wir werden daher anzunehmen haben, dass Aristophanes ebenso mannichfaltig in dem Gebrauche der musikalischen Stilarten und der ὀρχήσεις gewesen ist, wie in seinen Metren. Dabei ist fast immer ein pikanter und effectvoller Contrast des Metrums und der sprachlichen Färbung zu der jedesmaligen komischen Situation die Pointe, welche herausgefühlt und nachempfunden werden muss, um das volle Verständniss einer Stelle zu gewinnen. Kein griechischer Dichter ist daher in metrischer Beziehung so schwer zu verstehen, wie Aristophanes. Die krystallinischscharfe Ausprägung und Scheidung der verschiedenen metrischen Stilarten nach ihrer ethischen Grundstimmung, ebenso auch, wie wir hinzusetzen dürfen, der musikalischen Harmonieen in der älteren Weise sind zum guten Theile ein Grund für den bitteren Hass des Aristophanes gegen Euripides, der theils die überkommenen Formen ohne ihr eigenthümliches Ethos conventionell und fast mechanisch wie abgeschliffene Münze anwandte, theils die einst scharf geschiedenen Formen mischte. Häufig ist uns bei Aristophanes die an eine bestimmte Gattung der Poesie anklingende Phraseologie der Wegweiser für das richtige Verständniss einer Stelle, fast ebenso häufig aber besonders in stark parodischen Stellen

ist es eben nur die metrische Form, welche einer Stelle einen significanten Stimmungstypus aufdrückt. Wir haben diese Stellung des Aristophanes, die er wohl mit den übrigen hervorragenden Dichtern der alten Komödie gemeinsam gehabt, wenn auch zur höchsten Vollendung ausgebildet hat, im Vorausgehenden oft an den einzelnen metrischen Stilarten anzudeuten schon Gelegenheit gehabt. Für die Dochmien ist die Erkenntniss derselben meist bei Weitem leichter als für die übrigen Stilarten, ausserdem geben uns die Scholien bisweilen wichtige Winke. In der Bildung der Dochmien schliesst sich Aristophanes so genau an die Tragiker an, dass sich Eigenthümlichkeiten nicht kund geben, mit den Dochmien haben wir die wenigen bei Aristophanes vorkommenden Bakchien zu behandeln. Ueberall tragen die dochmischen Stellen mit Ausnahme weniger unter andern Metren zur Andeutung moderner Bastard- und Mischformen zugelassenen Reihen tragische Färbung; päonisch-dochmische Strophen, wie wir sie als Ueberreste archaischen Stiles der chorischen Lyrik in Pind. Ol. 2 haben, finden sich bei Aristophanes nicht. Wir unterscheiden im Folgenden ganze dochmische Gruppen und einzelne dochmische Verse:

1. Ganze dochmische Gruppen, welche sämmtlich den oben besprochenen iambischen Dochmien angehören. Von hinreissender Wirkung und im Wechsel der Päonen, trochäischen Tetrameter, bald komisch, bald tragisch gefärbter iambischer Trimeter und Dochmien nur nach dem Wechsel der Stimmung im ganzen Zusammenhang zu verstehen ist die ausgedehnte Stelle in den Acharnern v. 280—575. Die kriegslustigen, aber in tiefster Seele des Krieges müden Acharner in Hitze gerathen rücken in Sturmcolonne gegen den Landesverräther Dikaiopolis mit Steinen an; der letztere, welcher sich nach Abschluss des Separatfriedens mit den Spartanern in recht behaglicher Situation befindet, fängt an mit Glück zu parlamentiren; nach dem letzten hitzigen Aufwallen des Chores in Päonen spricht er ruhig-ironisch in losen iambischen Trimetern der Komödie v. 347—357. Die Stimmung des Chores schlägt um und nun thut er seinen unbehaglichen Zustand in drei dochmischen Versen (einem Trimeter und zwei Dimetern) und in zwei nach Weise der Tragödie gebauten iambischen Trimetern kund v. 359—365:

τί οὖν οὐ λέγεις | ἐπίξηνον ἐξενεγκὼν θύραζ',
ὅ τι ποτ', ὦ σχέτλιε, | τὸ μέγα τοῦτ' ἔχεις;

πάνυ γάρ ἔμεγε πόθος | ὅ τι φρονεῖς ἔχει.
ἀλλ' ἥπερ αὐτὸς τὴν δίκην διωρίσω,
θεὶς δεῦρο τοὐπίξηνον ἐγχείρει λέγειν.

In der folgenden Unterredung des Dikaiopolis mit Euripides, von dem er ein tragisches Bettelcostüm zur Erregung des Mitleidens borgt, herrschen tragische Trimeter, die Dikaiopolis in dem ironischen Schmerze um die nicht erhaltene σκάνδιξ und in unheimlicher Angst um seinen Kopf fortsetzt. Der Chor drängt in hohem tragischem Pathos mit vier dochmischen Dimetern, die von zwei iambischen Trimetern unterbrochen werden, auf Dikaiopolis ein v. 490—495:

τί δράσεις; τί φήσεις; ἀλλ' ἴσθι νυν
ἀναίσχυντος ὢν | σιδηροῦς τ' ἀνήρ,
ὅστις παρασχὼν τῇ πόλει τὸν αὐχένα
ἅπασι μέλλεις εἷς λέγειν τἀναντία.
ἀνὴρ οὐ τρέμει | τὸ πρᾶγμ'. εἶά νυν,
ἐπειδήπερ αὐτὸς αἱρεῖ, λέγε.

Dikaiopolis, der in Gefahr schwebt enthauptet zu werden (der Henkerblock steht sogar schon da), hält darauf eine glänzende Vertheidigungsrede, die mit der Obscönität des Inhaltes stark contrastirt. Die uneinig gewordenen Halbchöre, von denen einer auf die Seite des Dikaiopolis tritt, gehen auf einander los, der eine von ihnen ruft in der Angst den blitzäugigen (Jammer Strategen Lamachos mit dem dräuenden Gorgohelm in vier dochmischen Dimetern an, denen an vierter Stelle ein iambischer Trimeter beigegeben ist v. 566—571:

ἰὼ Λάμαχ', ὦ βλέπων ἀστραπάς,
βοήθησον, ὦ γοργολόφα, φανείς,
ἰὼ Λάμαχ', ὦ φίλ', ὦ φυλέτα·
εἴτ' ἔστι ταξίαρχος ἢ στρατηγὸς ἢ
τειχομάχας ἀνήρ, βοηθησάτω
τις ἀνύσας. ἐγὼ γὰρ ἔχομαι μέσος.

Es ist unzweifelhaft, dass je nach der Färbung der Rede und Metren in dieser ausgedehnten Stelle ein Wechsel von τρόπος διασταλτικὸς und συσταλτικὸς stattfindet.

Ausserdem finden wir dochmische Gruppen in den Vögeln v. 1188—1195 = 1262—1268, vier dochmische Dimeter mit folgenden Jamben als pathetischer Kriegsruf nach dem gewaltigen Mauerbau gegen die polizeiwidrig eingedrungene Iris:

πόλεμος αἴρεται, πόλεμος οὐ φατὸς
πρὸς ἐμὲ καὶ θεούς. ἀλλὰ φύλαττε πᾶς
ἀέρα περινέφελον, ὃν Ἔρεβος ἐτέκετο,
μή σε λάθῃ θεῶν τις ταύτῃ περῶν κτλ.

in den Wespen v. 729—736 = 743—749 augenscheinlich mit tragischer Färbung der Sprache gleich in den beiden ersten Versen, aber mit freierer Mischung der dochmischen und iambischen Reihen als an den vorausgehenden Stellen:

πιθοῦ πιθοῦ λόγοισι, μηδ' ἄφρων γένῃ,
μηδ' ἀτενὴς ἄγαν ἀτεράμων τ' ἀνήρ.
εἴθ' ὤφελέν μοι κηδεμὼν ἢ ξυγγενὴς
εἶναί τις ὅστις τοιαῦτ' ἐνουθέτει.
5 *σοὶ δὲ νῦν τις θεῶν*
παρὼν ἐμφανὴς
ξυλλαμβάνει τοῦ πράγματος, καὶ δῆλός ἐστιν εὖ ποιῶν·
σὺ δὲ παρὼν δέχου.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ – ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏒ –́ ⏑ └ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 –́ ⏑ └ – ⏑ –
⏑ –́ – ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ – ⏑ –

2. Einzelne dochmische oder bakchiische Reihen finden sich hie und da nach Euripideischer Weise unter die Metren der Monodieen, namentlich unter Iamben und Anapästen (Trochäen und Daktylen) eingemischt, doch steht die Messung öfters nicht sicher; im Zweifel muss die dem metrischen Zusammenhang entsprechende Messung vorgezogen werden, um die einheitliche Composition nicht zu stören, im Uebrigen gilt das oben von den einzelnen Dochmien des Euripides Gesagte.

So in den Wolken v. 1154—1168 in einer iambisch-anapästischen (daktylischen) Monodie Euripideischen Stiles:

ΣΤΡ. *βοάσομαί τἄρα τὰν ὑπέρτονον*
βοάν. ἰώ, κλάετ' ὠβολοστάται, 1155
αὐτοί τε καὶ τἀρχαῖα καὶ τόκοι τόκων·
οὐδὲν γὰρ ἄν με φλαῦρον ἐργάσαισθ' ἔτι,
5 *οἷος ἐμοὶ τρέφεται*
τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς,
ἀμφήκει γλώττῃ λάμπων, 1160
πρόβολος ἐμός, σωτὴρ δόμοις, ἐχθροῖς βλάβη,
λυσανίας πατρῴων μεγάλων κακῶν·
10 *ὃν κάλεσον τρέχων ἔνδοθεν ὡς ἐμέ.*
ΣΩ. *ὦ τέκνον, ὦ παῖ, ἔξελθ' οἴκων,*
ἄϊε σοῦ πατρός.
ὅδ' ἐκεῖνος ἀνήρ.
ΣΤΡ. *ὦ φίλος, ὦ φίλος.*
15 ΣΩ. *ἄπιθι λαβὼν τὸν υἱόν.*

∪ ∠ ∪ ⊔ — ∪ — ∪ — ∪ ⏑
∪ ∠ ∪ ⊔ — ∪ — ∪ — ∪ —
⏓ ∠ ∪ — ⏓ — ∪ — ∪ — ∪ —
⏓ ∠ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
5 ∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
∠ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
— ∠ — — — — — anapästisch.
∪ ∠∪∪ ∪ — ⏓ — ∪ — ⏓ — ∪ —
⏓ ∠∪∪ — ∪ ∪∪ ⏓ ∠∪∪ — ∪ — } (nicht pherekrateisch.)
10 ⏓ ∠∪∪ — ∪ — ⏓ ∠∪∪ — ∪ —
— ∠∪∪ — — — — — — anapästisch.
⏓ ∠∪∪ — ∪ ⏑ (nicht daktylisch oder anapästisch.)
∪ ∪ ∠ ∪ ∪ —
⏓ ∠∪∪ — ∪ ⏑ (nicht daktylisch oder anapästisch.)
15 ∪ ∠∪ ∪ — ∪ — —

Vers 9 und 10 können auch pherekrateisch gemessen werden, jedoch ist die dochmische Messung wegen des Inhaltes der beiden Verse und der augenscheinlich tragischen Färbung der Rede, namentlich da sonst keine einzige logaödische Reihe vorkommt, vorzuziehen. Die Scholien erwähnen zu dieser Parthie tragische Reminiscenzen. Auch Vers 12 und 14 halte ich die dochmische Auffassung für angemessener. Ist dies richtig, so werden wir die Monodie zu der Klasse der iambisch-anapästischen Dochmien zu rechnen haben. In den Vögeln v. 629—636 gehen zwei anapästische Tetrameter voraus und zwei folgen am Schlusse:

ΧΟΡ. ὦ φίλτατ᾽ ἐμοὶ πολὺ πρεσβυτῶν ἐξ ἐχθίστου μεταπίπτων,
οὐκ ἔστιν ὅπως ἂν ἐγώ ποθ᾽ ἑκὼν τῆς σῆς γνώμης ἔτ᾽ ἀφείμην
1 *ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις*
ἐπηπείλησα καὶ κατώμοσα, 630
ἢν σὺ παρ᾽ ἐμὲ θέμενος
ὁμόφρονας λόγους δικαίους,
5 *ἀδόλους, ὁσίους,*
ἐπὶ θεοὺς ἴοις,
ἐμοὶ φρονῶν ξυνῳδά, μὴ πολὺν χρόνον θεοὺς ἔτι 635
σκῆπτρα τἀμὰ τρίψειν.
ἀλλ᾽ ὅσα μὲν δεῖ ῥώμῃ πράττειν, ἐπὶ ταῦτα τεταξόμεθ᾽ ἡμεῖς·
ὅσα δὲ γνώμῃ δεῖ βουλεύειν, ἐπὶ σοὶ τάδε πάντ᾽ ἀνάκειται.

Die Mittelstelle enthält den Schwur in pathetischem Tone mit diastaltischem Tropos:

∪ ∠ — — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ∠ — — ∪ — ∪ — ∪
∪ ∠∪ ∠∪ ∪ —
∠∪ ∪ — ∪ — ∪ — —
5 ∪ ∪ ∠ ∪ ∪ —

⏑ ⏑́⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
–́ ⏑ –́ ⏑ — ⏑̄

Die beiden Dochmien können auch trochäisch gemessen werden, doch ist die dochmische Messung dem Zusammenhang angemessener. Ueber die Dochmien in der Monodie des Epops Av. v. 227—262, welche im modernsten Stile des aulodischen Nomos geschrieben ist und deshalb die Metren absichtlich stark mischt, ist oben schon gehandelt worden. Den feinsten metrischen Takt für das in den verschiedenen Situationen Angemessene und Herkömmliche verlangen die beiden Verse des Vögelchores 310 und 315, zwischen welchen der Epops in einem trochäischen Tetrameter spricht:

ΧΟΡ. *ποποποποποποποποῦ | μ' ἄρ' ὃς ἐκάλεσε; τίνα | τόπον ἄρα νέμεται;* 310
ΕΠ. *οὑτοσὶ πάλαι πάρειμι κοὐκ ἀποστατῶ φίλων.*
ΧΟΡ. *τιτιτιτιτιτιτιτι|τίνα λόγον ἄρα ποτὲ | πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων;* 315

Die beiden Verse lassen sich unzweifelhaft als aufgelöste dochmische Trimeter messen,

⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ —

auch liesse sich etwa als tragische Reminiscenz für *τίνα τόπον . . νέμεται* aus dem Philoktet *χῶρον τίν' ἔχει* anführen, aber tragisches Metrum und tragischer Ton ist hier für den Anmarsch (Anflug) der Vögel völlig unangemessen. Es müssen entsprechend der Situation aufgelöste anapästische *προσοδιακοὶ* unter Flötenbegleitung angenommen werden, worauf auch die wirren Andeutungen in den Scholien führen:

ποποποποποποποποῦ μ' ἄρ ὃς ἐκάλεσε; τίνα τόπον ἄρα νέμεται;
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ —
τιτιτιτιτιτιτιτιτίνα λόγον | ἄρα ποτὲ πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων;
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ —

Vier anapästische Tripodieen meist zu Proceleusmatici aufgelöst, *προσοδιακὸς* und *ἐνόπλιος* oder *κατ' ἐνόπλιον ῥυθμὸς* genannt. S. oben § 12. Dies stimmt mit dem Fortgang: v. 319 ein anapästischer Monometer und 327—335 = 343—351, wo gleichfalls die Anapästen Proceleusmatici enthalten. Nicht dochmisch, sondern dem metrischen Zusammenhang entsprechend ist trochäisch zu messen in den Vögeln v. 853 *προσόδια μεγάλα* ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏓ wie Lysistr. v. 1296 *ἐπὶ νέᾳ νέαν.* In dem letzteren Stücke müssen die beiden jetzt getrennten Verse 1256 und 1257 in einen zusammengezogen werden, wodurch der angebliche Doch-

mius im zweiten, der in die hyporchematischen Daktylo-Trochäen nicht gehört, verschwindet: *θάγοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ' | ἀμφὶ τὰς γέννας ἀφρὸς ἤνσει.* — In der anapästisch-iambischen (trochäischen) Monodie der Thesmophoriazusen schliessen die beiden Theile jeder mit einem dochmischen Trimeter:

v. 676 *ὅσια καὶ νόμιμα | μηδομένους ποιεῖν | ὅ τι καλῶς ἔχει.*

und v. 684 nach der richtigen Conjectur von Meineke:

ὅτι τά τε παράνομα | τά τ' ἀνόσια θεὸς | παρὼν τίνεται.

In den nächsten Versen des Chores folgt v. 700 ein dochmischer Trimeter *ὦ πότνιαι Μοῖραι, | τί τόδε δέρκομαι | νεοχμὸν αὖ τέρας;* Ebendaselbst v. 715 und 716 singt der Chor zwei dochmische Dimeter:

τίς οὖν σοι, τίς ἂν ξύμμαχος ἐκ θεῶν
ἀθανάτων ἔλθοι ξὺν ἀδίκοις ἔργοις;

und in der folgenden sehr corrupten Stelle haben am Schlusse v. 724 und 725 die meisten Herausgeber mit Recht Dochmien vermuthet und mit mehr oder minder gewaltsamen Mitteln herzustellen versucht. Wir schreiben mit Streichung von *τις* nach Bergk

τάχα δέ σε μεταβαλοῦσ' ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒ ⏑ —
ἐπὶ κακὸν ἑτερότρο|πον ἐπέχει τύχη.

In der Angst um sein Leben singt Mnesilochus *παρὰ τὰ ἐξ Ἀνδρομέδας Εὐριπίδου* (schol.) in Dochmien und Ithyphallici mit einem anakrusischen Pherekrateus v. 1015—1021:

φίλαι παρθένοι, | φίλαι, πῶς ἂν οὖν | ἐπέλθοιμι καὶ τὸν Σκύθην λάθοιμι;
κλύεις; ὦ πρὸς Αἰ|δοῦς σε τὰν ἐν ἄντροις,
κατάνευσον, ἔασον ὡς
τὴν γυναῖκά μ' ἐλθεῖν.

Von Bakchien und folgenden Iamben kann in v. 3 nicht die Rede sein. Die Frösche enthalten in dem Cento Euripideischer Monodieen-Verse 1346 und 47, wenn man (anstatt *ἔργοισι*) *ἔργοις* schreibt, wie nothwendig ist, einen dochmischen Trimeter:

ἐγὼ δ' ἁ τάλαινα προσέχουσ' ἔτυχον | ἐμαυτῆς ἔργοις,

worauf Logaöden folgen. Auch der Plutos enthält unter iambischen Trimetern einige Dochmien, die von dem Koryphaios des *χορὸς ἀγροίκων* vorgetragen werden v. 637, 639 und 640.

Χ. λέγεις μοι χαράν, λέγεις μοι βοάν.
Κ. πάρεστι χαίρειν, ἤν τε βούλησθ', ἤν τε μή.
Χ. ἀναβοάσομαι τὸν εὔπαιδα καὶ
μέγα βροτοῖσι φέγγος Ἀσκληπιόν.

Der Scholiast bemerkt: *τινὰ γελᾷ τῶν τραγικῶν.*

Bakchien finden sich bei Aristophanes äusserst selten. Sicher stehen nur die folgenden: Vesp. v. 317 ein bakchiischer Dimeter *φίλοι τήκομαι μὲν* am Anfange einer Monodie des Philokleon vor folgenden Logaöden genau so wie Eurip. Suppl. v. 990 *τί φέγγος, τίν' αἴγλαν* gleichfalls am Anfange einer Monodie vor folgenden Logaöden, Thesmoph. v. 1148 ein bakchiischer Tetrameter

φάνηθ', ὦ τυράννους στυγοῦσ', ὥσπερ εἰκός,

der in *φάνηθι* an eine gebräuchliche Formel bei Anrufung eines Gottes, namentlich des Dionysos und Apollon erinnert (Eur. Alc. v. 92) und hierdurch seine Berechtigung innerhalb der fremden metrischen Umgebung hat.

Erster Excurs.

Ueber den Bau des griechischen Choliambus, insbesondere über den des babrianischen Mythiambus.

Von

Max Ficus in Breslau.

Aus dem iambischen Trimeter hat die Verskunst der späteren Iambographen eine sonderbare Nebenform geschaffen, welche im Gegensatze zu den *ὀρθοὶ ἴαμβοι* den charakteristischen Namen der lahmen Iamben*) (*χωλίαμβοι, σκάζοντες*, claudi) erhielt.

Als ihr Erfinder wird gewöhnlich der Iambograph Hipponax bezeichnet**), weshalb auch der Vers ganz allgemein hipponactius oder hipponacteus genannt wurde. Daneben hat sich jedoch noch eine zweite Ueberlieferung behauptet***), welche den Ursprung des Verses auf den zeitlich nicht näher fixirbaren†) Choliambendichter Ananios oder Ananias††) zurückführen will. Es läge die Vermuthung nahe, dass letzterer wirklich die Priorität für sich in Anspruch nehmen darf, sein Name aber später von dem des bekannteren und talentvolleren Hipponax überstrahlt wurde, so dass er allmählich ins Dunkel der Vergessenheit versank†††). Auf eine Anwendung des Choliambus

*) Ueber die falsche Wiedergabe des Wortes durch „Hinkiamben" vgl. unten S. 811.

**) Mar. Victor. S. 81 *K.* Caesius Bassus S. 527 *K.* Diomed. S. 507.

***) Hephaest. c. 5, p. 18. W. *ἔστιν ἐπίσημον ἐν τοῖς ἀκαταλήκτοις καὶ τὸ χωλὸν καλούμενον, ὅπερ τινὲς μὲν Ἱππώνακτος, τινὲς δὲ Ἀνανίου φασὶν εὕρημα.* Aehnlich Tricha p. 9: *ὅ τινες μὲν Ἀνανίου φασὶν εὕρημα τινὲς δὲ Ἱππώνακτος.* Vgl. Sacerd. S. 519 *K.*: De hipponactio clodo acatalectico iambico ananio.

†) Er gilt als älterer Zeitgenosse des Epicharm, vgl. Nicolai GLG. I, 101.

††) Das Schwanken zwischen den Formen auf *ας* und *ος* in Eigennamen ist auch sonst erweislich (zumeist wohl durch das häufige Vorkommen der gemeinsamen Genetivform auf *ου* veranlasst), wie z. B. *Βάβριος* und *Βαβρίας* (Suid. s. v.). Andere Beispiele bei Keil anal. epigr. et onomatol. Lips. 42, p. 55, Anm. 1.

†††) Vielleicht hat indessen Ananios nur mit Vorliebe eine besondere Art des Choliambus, den *ἰσχιοῤῥωγικὸς στίχος*, cultivirt, welcher auch an

vor Hipponax scheinen zwar zwei Fragmente des Simonides hinzuweisen, indessen ist in dem ersten von beiden, welches Athenaeus VII, 299 C überliefert: *Σιμωνίδης δ' ἐν ἰάμβοις·*

Ὥσπερ ἔγχελυς κατὰ γλοιοῦ

(*καταγλοιοῦ* Bgk. PLG. II⁴, frg. 8) der Diphthong *οι* wahrscheinlich verkürzt gebraucht*) und in dem zweiten Bruchstück (Nr. 18 bei Bgk.), welches sich im Etym. M. 270, 45 findet: *Σιμωνίδης ἐν ἰάμβοις·*

καὶ σαῦλα βαίων ἵππος ὡς κυρωνίτης

lässt sich durch leichte Aenderung (Welcker: *κορωνίδης*, Hartung: *κορωνίων*, G. Dindorf und Bergk: *κορωνίης*) ein regulärer Trimeter wiederherstellen. Eine besondere Veranlassung, den Gebrauch des Choliambus bis in diese Zeit hinaufzurücken, liegt demnach keinesfalls vor.

Ueber die rhythmische Auffassung des Verses ist man bis jetzt noch sehr im Streite. Gottfr. Hermann**) erklärt die letzte Dipodie als Antispast ⏑ ⏊ ⏊ ⏑̄ und meint also, dass die Grundform am Ende eine Kürze hatte. Als Motiv für die Bevorzugung des reinen Iambus an fünfter Stelle gibt er an: *longa syllaba in tam breuis ordinis anacrusi parum apta est.* — Nach Bergk***) gehört der Choliambus zu den Versen mit Synkope und dreizeitiger Länge und ebenso hält auch Christ†) es für wahrscheinlich, dass der rhythmische Wert desselben folgendermaassen skizzirt werden müsse:

⏑̄ ⏊ ⏑ — ⏑̄ ⏊ ⏑ — ⏑ ⊔ ⏊ ⏑̄

Diese Annahme dürfte in mehrfacher Hinsicht unberechtigt sein, schon deshalb, weil wir dann einen hyperkatalektischen Vers erhalten würden, während die Metriker mit einer einzigen Ausnahme††) durchweg den

---

fünfter Stelle den Spondeus hat. Vgl. Gramm. MS. bei Tyrwhitt de Babrio, p. CLXX, Fur.: *τοῦ δὲ Ἱππωνακτίου (γνώρισμα) τὸ δέχεσθαι ἐν τῇ ς' χώρᾳ σπονδεῖον ἢ τροχαῖον.. τοῦ δὲ Ἀνανίου τὸ ἀπὸ τοῦ τετάρτου* [cod. *δευτέρου*] *ποδὸς μέχρι τέλους πέντε συλλαβὰς ἔχειν καὶ ταύτας μακράς· διὸ καὶ ἰσχιορρωγικὸν ὁ στίχος οὗτος λέγεται.* Tzetzes in Cram. Anecdd. III, p. 310, 4 *ἰσχιορρῶγα δέ τινες φασὶ τὸν Ἀνανίου.* Indessen hat auch Hipponax diese Form in den etwa 120 erhaltenen Choliamben dreizehnmal gebraucht, während sie in den sechs Versen des Ananios allerdings fünfmal vorkommt.

*) Andere Beispiele für die Verkürzung der Diphthongen hat Christ Metrik S. 20 zusammengestellt.

**) El. Doctr. Metr. p. 142.

***) Meletem. lyr. spec. II (Ind. schol. Hal. hib. 1859) p. XIII.

†) Metrik, S. 383.

††) Der Gramm. des cod. Harleianus bei Tyrwhitt Dissert. de Babrio p. CLXX Fur. (p. 17 ed. Erlang.) sagt: *τοῦ δὲ Ἱππωνακτίου (γνώρισμα) τὸ δέχεσθαι ἐν τῇ ς' χώρᾳ σπονδεῖον ἢ τροχαῖον· διὸ καὶ χωλαίνειν δοκεῖ κατὰ τὴν βάσιν ὑπερκατάληκτον ταύτην ἔχον.* Dazu hat übrigens schon G. Hermann den Kopf geschüttelt, vgl. El. D. M. p. 142. Dem gegenüber steht das Zeugniss des Hephästion c. 5, p. 18 W. *ἔστιν ἐπίσημον ἐν τοῖς*

hipponactischen Vers als akatalektisch kennzeichnen. Ferner ist es nicht richtig, dass die vorletzte Silbe, wie noch jetzt zumeist angenommen wird, die Arsis sei. Aber auch Hertzberg werden wir nicht beistimmen können, wenn er*) zwar für Babrius die iambische Messung des Verses behauptet, für Hipponax aber die Umkehrung des letzten Iambus in einen Trochäus festhält. Gegen eine derartige ganz unwahrscheinliche und unerweisliche Trennung der früheren Choliambendichter von Babrios, protestirte schon mit vollem Recht Julius Cäsar**), der indessen auch seinerseits an den Zusammenstoss zweier Arsen am Versschlusse (aber ohne Synkope), und an die Umbiegung des letzten Fusses in einen Trochäus glaubt.

Dem gegenüber ist folgendes zu constatiren***):

Der Ausdruck claudus, *χωλός*, zwingt uns keineswegs an eine Umkehrung des letzten Iambus in einen Trochäus zu denken, in der Weise, dass dadurch zwei Arsen zusammenstossen. Eine solche Annahme widerspricht vielmehr der sonstigen Anwendung des Wortes. So wird ein Choliambus, dessen fünfter Fuss ebenfalls ein Spondeus ist, von Mar. Plotius Sacerdos ein *duplex clodum hipponactium trimetrum*†), und gleich darauf einer, dessen zweiter Fuss einen Spondeus oder Daktylus hat (von Trochäus kann in beiden Fällen offenbar gar keine Rede sein, ebensowenig von einem Wechsel des Rhythmus!), ein *amphicolum hipponactium trimetrum acatalectum* genannt, „*cum ex utraque parte iambici trimetri, prima et nouissima clodum sit metrum. in prima clodum est, cum in secundo loco debente poni iambo uel tribrachy uel anapaesto spondeus uel dactylus ponatur, sic et in nouissima quale est hoc exemplum:*

ὁ Κιθαιρὼν Λυδίοισιν ἐν χοροῖς βακχῶν
uos isthaec intro auferte, abite iam nostri.

nam aec in secundus pes spondeus est, cum deberet unus esse de his qui a breui incipiunt iambicis, sic et nouissimus. ideo amphicolum quod ex utraque parte, quod ἀμφὶ graece dicitur, clodum sit quod graeci χωλὸν uocant. Ebenso erklärt auch der Grammatiker des cod Harl. bei Tyrwhitt diss. de Babrio p. 17 (ed. Erlang.) einen *ἰσχιοῤ-*

ἀκαταλήκτοις καὶ τὸ χωλὸν καλούμενον. Ebenso Plotius Sacerdos, S. 519 und 522 *K*. Seru. S. 458 *K*., vgl. auch Plot. Sac. S. 523 *K*., wo das *duplex clodum hipponactium trimetrum* und das *amphicolum hipponactium trimetrum* ebenfalls als akatalektisch bezeichnet werden.

*) Babrius, Fabeln übers. S. 168 ff.

**) Die Grundzüge der griechischen Rhythmik, S. 142 Anm.

***) Dass ein Wechsel des Rhythmus im sechsten Fusse unwahrscheinlich sei, hat bereits O. Crusius *de Babrii aetate*, p. 165 Anm. 1 und p. 195 Anm. 2 erkannt. Vgl. oben S. 230. 231 u. Hanssen Rh. Mus. XXXVIII (1883) S. 222 ff. Ein musikalisches Accentgesetz in der quantitirenden Poesie der Griechen.

†) S. 523 *K*. *Duplex clodum hipponactium trimetrum acatalectum fit hoc modo, cum tertii pedis quattuor syllabae sunt longae.*

ῥωγικὸς στίχος, worunter bekanntlich ein Choliambus zu verstehen ist, der auch im fünften Fusse einen Spondeus hat, dahin, dass die *χώλανσις* statt im sechsten Fusse bereits im fünften beginne.

Und in der That wird man zugeben müssen, dass durch den Spondeus an ungewöhnlicher Stelle der Vers etwas steifes, schleppendes, lahmes bekomme, was ihm seinen Namen eingetragen hat, der indessen fortan nicht mehr in „Hinkiambus" sondern in „lahmer oder schlendernder Iambus" zu verdeutschen ist.

Zu dem gleichen Resultate gelangen wir übrigens auch auf einem anderen Wege. Bestände das charakteristische Merkmal des Verses in der Umbiegung des letzten Iambus in einen Trochäus, neben dem ja dann der Spondeus wegen der bekannten Licenz der letzten Silbe auch erklärlich scheinen würde, so sollte man erwarten, dass bei der Schilderung des letzten Fusses von den Metrikern der Trochäus stets in erster und der Spondeus in zweiter Linie Erwähnung fände. Gerade das Gegentheil ist der Fall. Fast durchweg*) wird der Spondeus an erster Stelle genannt. Ja Aristides Quintilianus p. 53 Meib., desgleichen Rufin. p. 559 *K.* und Mall. Theod. p. 594 *K.* erwähnen als Versschluss nur den Spondeus. In ähnlicher Weise erklärt auch Terentianus Maurus 2404, p. 397 *K.* den Versschluss: *sed quia iugatos scandimus pedes istos, ‖ paeona fieri perspicis pedem in fine ‖ epitritos nam primus implet hanc partem ‖ breuis locata cum sit ante tres longas.* Wäre der Trochäus im Schlusse das Ursprüngliche, so würde man ferner warten dürfen, dass er auch in den erhaltenen Choliambenfragmenten eine grössere Rolle spiele. Eine Durchsicht derselben ergibt indessen, dass vor Babrius der Spondeus doppelt so oft als der Trochäus am Ende erscheint, während er bekanntlich bei dem strengeren Babrius Regel ist.

Endlich besitzen wir ein direktes Zeugniss, dass die rhythmische Messung die gleiche ist, wie die des tragischen und komischen Trimeters, bei Mar. Plotius Sacerdos, p. 519 *K.*, der zugleich ausdrücklich als charakteristisches Merkmal des Choliambus die Längung der Paenultima bezeichnet: *Hipponactium trimetrum clodum percutitur sicut iambicum trimetrum archilochium comicum uel tragicum, sed paenultimam longam habet contra illorum rationem, quae breuem habent***).

---

*) Hephaest. c. 5, p. 18 W., der Gramm. bei Tyrwh. diss. de Babr., p. 17; Mar. Victorin. p. 136 *K.*; Caes. Bass. p. 257; Mar. Plot. Sacerd. p. 519; Iuba b. Ruf. de Metris Comm. p. 562; [Censorini] frg. de metr. p. 613 *K.* Nur Mar. Victor. p. 136 sagt: *nam pro iambo inductus trochaeus contra legem trimetri iambici metrum innouauit quod adaeque et ex spondeo contigit.* Kurz vorher nennt auch er den Spondeus an erster Stelle.

**) Vgl. Atilius Fortunat. p. 293 *K* *In iambico metro si paenultimam longam feceris, scazon uocatur.* Weniger Werth möchte ich darauf legen,

Wir können demnach nunmehr den rhythmischen Werth des Choliambus folgendermaassen skizziren:

⏑ — ⏑ ⁒ ⏑ | — ⏑ | ″ (⏑) — — ⏑

Penthemimeres. Hephthemimeres.

Was die Anwendbarkeit des Choliambus anlangt, so war er für längere Dichtungen offenbar ungeeignet, da der sonderbare Versschluss in zu häufiger Wiederholung leicht ermüdend wirken konnte. Und in der That hören wir nichts von umfangreicheren Werken, die in diesem Maasse geschrieben waren. Das einzige längere in Choliamben verfasste Gedicht, welches uns erhalten ist, ist die 95. Fabel des Babrius (99 resp. 101 Verse), die übrigen erheben sich sehr selten bis zu einer Ausdehnung von 20 Versen, bleiben aber hinter dieser Grenze zumeist beträchtlich zurück. Zwar erwähnt Stob. flor. 58, 10 und Stephanus Byzantius s. u. *Μεγάλη πόλις μιμιάμβοι* *), welche wir nach Analogie der erhaltenen „mimiambi" des Cn. Matius**) für Choliamben halten müssen. Darunter haben wir jedoch nicht auf der Bühne aufführbare Mimen, sondern mimusartige d. h. possenhafte Iamben zu verstehen, die eben gewöhnlich Choliamben genannt werden***).

Ein Bild von der Entwickelung des Choliambus im Laufe der Jahrhunderte zu geben, ist deshalb ausserordentlich schwierig, weil nicht nur die Summe der erhaltenen Fragmente trotz der Versicherung des Mar. Victorin. S. 136: dass viele alte Schriftsteller sich dieses Metrums bedient, eine sehr geringe ist, sondern auch die Abfassungszeit sich oft nicht genauer eruiren lässt. So müssen wir uns denn begnügen, vorläufig nur zwei Perioden zu statuiren, deren erste alle Choliambographen vor Babrius und deren zweite die Fabeldichtung des Babrius selbst umfasst, der, wie wir sehen werden, nicht nur als Reformator des Choliambus in der Geschichte der Metrik eine eingehendere Würdigung verdient.

---

dass Eupolis in seinen *Βάπται* zwei Choliamben (Mein. Chol. p. 135) in die komischen Trimeter einmischt, zumal diese beiden Verse möglicherweise ein Gedicht des Ananius (frg. 4 Bgk.) parodiren, wie schon G. Hermann E. D. M. p. 48 vermuthet hat. Wichtiger ist schon, wenn in einem Verse des Rhinthon (Mein. Chol. p. 177) ein Trimeter, in dessen vorletzter Silbe *ει* vor folgendem *η* steht, scherzend vom Dichter selbst als hipponactischer Vers bezeichnet wird.

*) Meineke Anal. Alex. S. 388 will übrigens an beiden Stellen *μελίαμβοι* schreiben.

**) Die Fragmente des Cn. Matius sind gesammelt in L. Müllers Catull S. 91.

***) Vgl. Teuffel-Schwabe RLG.[4] § 149, 2.

A. Der griechische Choliambus vor Babrius.

Die Summe der vorbabrianischen Choliamben*) beträgt nur etwa 300, welche sich noch dazu über einen Zeitraum von sieben Jahrhunderten vertheilen: nämlich von Hipponax, auf den der Löwenantheil mit etwa 120 Versen kommt, bis auf Diogenes aus Laërte, dessen Lebensende in die Jugendzeit des Fabulisten Babrius gefallen sein muss. Zeitlich fixirbare, nachbabrianische Choliamben sind bis jetzt nicht aufgefunden. Bezüglich der metrischen Gesetze, die der Choliambus vor Babrius befolgt, müssen wir ihm, natürlich abgesehen von der Bildung des letzten Fusses, eine Mittelstellung zuweisen zwischen dem tragischen und komischen Trimeter, doch so, dass er dem ersteren, namentlich hinsichtlich der Anzahl der Auflösungen und der Zulassung kyklischer Takte, aber auch in anderer Hinsicht weit näher steht.

Der Anapäst.

Der kyklische Anapäst wird in dieser Zeit offenbar zu vermeiden gesucht. Nachweisbar ist er bis jetzt nur einmal im ersten Fuss in einem neuerdings von Studemund publicirten Fragmente des Hipponax (Anecdd. Var. I, S. 45):

ἐκέλευε βάλλειν καὶ λεύειν Ἱππώνακτα.

Völlig verderbt und wahrscheinlich mit Unrecht für einen Choliambus gehalten ist dagegen ein anderes Fragment desselben Dichters (74, 2 Bergk), in welchem der Versanfang lautet: *Κριτίης ὁ Χῖος κτλ.* Sonst lässt sich der Anapäst nirgends mit Sicherheit aufzeigen. An dritter Stelle hat ihn zwar Phoenix 2, 18 Mein. *ἔχω δ' ὁκόσσον ἔδαισα*, doch scheint Mein. mit Recht nach Näkes Vorgang *ὁκόσον* zu emendiren. Noch verdächtiger ist es, wenn wir ihn bei Hippon. frg. 31 an fünfter Stelle finden**):

Ἀπό σ' ὀλέσειεν Ἄρτεμις, σὲ δὲ κὠπόλλων,

wo Bergk ihn indessen gegen Meineke, welcher *σὲ δ' ὠπόλλων* oder *τε κὠπόλλων* schreiben will, vertheidigt. Eine sichere Entscheidung lässt sich natürlich in diesem Falle nicht geben.

---

*) Wir geben die Fragmente des Hipponax (circa 120 Verse mit Auslassung der verderbtesten) nach Bgk. PLG. II[4]. Ebendarnach auch die Fragmente des Ananius (6 Verse), Diphilus (2), Herodas (19), Kerkidas (1), Aeschrio (15). Nach Meinekes Choliambensammlung die des Eupolis (2), Phoenix (53), Parmeno (7), Hermias (5), Theocrit (4), Asclepiades (1), Apollonius Rhodius (3), Charinus (4), Apollonides Nicaenus (6), Diogenes Laertius (9) und die der Anonymi (16). Den Fragmenten des Callimachus (circa 30) haben wir O. Schneiders Callimachea II, S. 229 ff. zu Grunde gelegt.

**) Nach Hephaest. p. 30. 31 sind dreisilbige Füsse von der vorletzten Stelle des Choliambus ausgeschlossen. Gegen diese Behauptung polemisirt Tzetzes in Cram. Anecd. Ox. III, 310, 17, indem er eben diesen Vers anführt.

Der Tribrachys.

Der Tribrachys findet sich nur in den ersten vier Füssen und auch da verhältnissmässig selten. In den circa 300 Choliamben, die aus dieser Periode erhalten sind, kommt er im ganzen noch nicht zwanzigmal vor. Dabei ist zu berücksichtigen, dass davon acht Tribrachen (neben fünf Daktylen) auf das aus 23 Versen bestehende zweite Gedicht des Phoenix (Mein., S. 141) entfallen, der auch allein von allen den Tribrachys im dritten und vierten Fuss verwendet. Dieses Gedicht unterscheidet sich also von der ganzen anderen vorbabrianischen Choliambendichtung durch eine unverhältnissmässige Menge aufgelöster Arsen und die Vermuthung Meinekes (S. 90 des Lachmannschen Babrius), dass der Dichter die Weichlichkeit des Assyrerkönigs Ninos, von dem es handelt, auch in der metrischen Form auf diese Weise habe verspotten wollen, hat um so mehr für sich, als die übrigen drei Fragmente desselben Dichters, welche 30 Verse umfassen, nicht einen einzigen Daktylus und nur einen Tribrachys (3, 3) aufweisen. Auf 100 vorbabrianische Choliamben kämen somit, von jenem Gedicht des Phoenix abgesehen, im Durchschnitt etwa drei Tribrachen.

Im ersten Fuss findet er sich bei Hipponax 15, 2, Bergk *ἴθι διὰ Λυδῶν.* — 22 A. *Μακάριος ὅστις.* — 31. *Ἀπό σ' ὀλέσειεν.* — 35, 4 *κατέφαγε.* — Ferner bei Eupolis (Mein., S. 135) in dem ersten der beiden in die iambischen Trimeter eingeschobenen Choliamben *ἀνόσια πάσχω* und Anonym. frg. V, Mein. *ἐγένετο καὶ κτλ.* Von feineren Regeln betreffend die Stellung der Auflösungssilben ist, wie man sieht, hier keine Rede.

In den folgenden Füssen scheint die Disciplin eine grössere. Die Auflösungssilben gehören hier stets demselben Worte an. Infolge dessen ist der Tribrachys entweder in einem drei- oder mehrsilbigen Worte enthalten, oder was häufiger ist, so gestellt, dass die Thesis durch die letzte Silbe eines mehrsilbigen Wortes oder auch durch ein einsilbiges gebildet ist, welches mit dem vorhergehenden oder auch, was weniger elegant ist, mit dem folgenden Worte eng zusammenhängt.

Im zweiten Fuss: Hippon. 13, 2 *ὦ Κλαζομένιοι.* — 58, 1 *κάλειφα ῥόδινον.* — Phoenix 2, 18 *ἔχω δ' ὁκόσον ἔδαισα* (Conj. Näkes statt *ὁκόσσον*, um den Anapäst wegzuschaffen). Ferner vielleicht mit Mein. (nach einigen Hdsch.) Phoenix 2, 21 *ἐγὼ δ' ἐς αίδην* (statt *ᾅδην*). Das Fragment des Callim. 98a ist zu verderbt, als dass wir den Tribrachys im ersten Vers für sicher halten könnten.

Im dritten und vierten Fuss findet er sich nur bei Phoenix und zwar im dritten: 2, 1 *Ἀνὴρ Νίνος τις ἐγένετ', ὡς ἐγὼ κλίω* und 3, 3 *ἐὼν ἄριστος ἔλαβε πελλίδα χρυσέην*; im vierten nur in dem

erwähnten zweiten Gedicht, hier aber fünfmal: v. 5 *οὐ παρὰ μάγοισι πῦρ ἱερὸν ἀνέστησεν.* — v. 10 *κηρᾶν τὰ δ' ἄλλα πάντα κατὰ πετρῶν ὤθει.* — v. 11 *ὡς ἀπέθαν' ὡνὴρ πᾶσι κατέλιπεν ῥῆσιν.* — 16 *ἐγὼ Νίνος πάλαι ποκ' ἐγενόμην πνεῦμα.* — v. 20 *φέρουσιν, ὥσπερ ὠμὸν ἔριφον αἱ Βάκχαι.*. Ob in dem Versschluss des Herodas 9, 1 .... *ἵνα τὰ Ναννάκου κλαύσῃ* ein Tribrachys oder Daktylus an dritter Stelle zu statuiren, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, letzteres aber ist deshalb wahrscheinlich, weil bei den anderen Choliambographen der Tribrachys im dritten Fusse nicht erscheint, der Daktylus dagegen an dritter Stelle wiederholt und bei verschiedenen Dichtern vorkommt. Auch bei Babrius hat, wie wir sehen werden, der Daktylus an dritter Stelle vor dem Tribrachys bei weitem den Vorzug.

Der Daktylus.

Der Daktylus erscheint nirgends anders als im ersten (etwa siebenmal) oder dritten Fuss (etwa neunmal). Die Auflösungssilben gehören mit einer Ausnahme (Callim. frg. 98a v. 4) demselben Worte an. Wie der Tribrachys an erster Stelle eine grössere Freiheit zu geniessen scheint als an den folgenden, so ist auch der Daktylus wohl daselbst etwas zwangloser als sein College im dritten Fusse.

Im ersten Fusse hat ihn Hipponax zweimal in einem mehrsilbigen Worte: 35, 2 *θυννίδα τε καὶ**) (diese Form des Daktylus kommt bei Babrius nicht vor) und 35, 3 *δαινύμενος, ὥσπερ.* Ebenso einmal Phoenix 2, 2 *'Ασσύριος ὅστις.* Der Versanfang *βουλόμενος* Callim. frg. 98d v. 3 beruht nur auf einer Vermuthung O. Schneiders. Eine andere Form, die bei Babrius die regelmässige ist, besteht in der Trennung der einsilbigen Arsis von der Thesis, welche durch ein zweisilbiges Wort oder den Anfang eines mehrsilbigen gebildet werden. So Phoenix 2, 5 *οὐ παρὰ μάγοισι.* — 2, 11 *ὡς ἀπέθαν' ὡνήρ.* — Diogen. Laert. 2, 3 *τὸν πόδα κολυμβῶν.* Eine auffallende Vertheilung der beiden Auflösungssilben auf Ende und Anfang zweier zweisilbiger Worte findet sich nur Callim. frg. 98a v. 4 Schn. *μηδὲ παρὰ νύσσῃ.* Zwar ist auch hier die Ueberlieferung eine mangelhafte, doch dürfen wir die Zulässigkeit einer solchen Stellung nicht schlankweg leugnen, da der Tribrachys im 31. Fragmente des Hipponax *ἀπό σ' ὀλέσειεν* offenbar ähnlich gebaut ist.

Der Daktylus im dritten Fusse ist mit Ausnahme eines Falles — Phoen. 2, 13 in einem Eigennamen: *῎Ακουσον εἴτ' 'Ασσύριος εἴτε καὶ Μῆδος* — so gestellt, dass die Thesis die Schlusssilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis aber ein zweisilbiges Wort ist

*) Bei Athen. VII, 304 B, der uns dies Fragment aufbewahrt, steht zwar *θύνναν.* Indessen hatten Meineke und Bergk ein Recht zu obiger Schreibart, da an der betreffenden Stelle von *θυννίδες* die Rede ist.

oder der Anfang eines mehrsilbigen. Arsis und Thesis sind also durch die Penthemimeres geschieden: Hipponax 15, 2 *ἴθι διὰ Λυδῶν παρὰ τὸν Ἀττάλεω τύμβον*. (Vielleicht ist auch 2, 2 mit Bergk statt des hdschr. *τοιόνδε τι δάφνας κατέχων* zu schreiben *τοιόνδε δάφνης κλάδον ἔχων*). Phoenix 2, 3 *καὶ τἄλλα πολλῷ πλέονα Κασπίης ψάμμου*, wo allerdings Mein. *πλεῦνα* vermuthet. Callim. 86, 3 Schn. *γέρων ἀλαζὼν ἄδικα βιβλία ψήχων*. — 94, 3 *καὶ τῆς ἁμάξης ἐλέγετο σταθμήσασθαι*. (Dagegen ist in Fragment 86, 1 *ἐς τὸ πρὸ τείχευς ἱερὸν κτλ.* vielmehr mit Mein. und Schn. *ἱρόν* zu schreiben). Diogen. Laert. 2, 3 *τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἥλῳ*. Anonym. Frg. 1, 1 f. Mein. *Ὁ κλεινὸς Ἶνις βασιλέως Ἀμάζασπος* ‖ *ὁ Μιθριδάτου βασιλέως κασίγνητος*. In dem Fragment des Hippon. 70 B .... *ὡς Ἐφεσίη δέλφαξ* ... lässt sich nicht entscheiden, ob der Daktylus im ersten oder dritten Fusse stand.

Die Verbindung zweier dreisilbiger Füsse in einem Verse ist nur viermal nachweisbar. Ein Tribrachys im ersten findet sich mit einem Daktylus im dritten Fuss Hippon. 15, 2 *ἴθι διὰ Λυδῶν παρὰ τὸν Ἀττάλεω τύμβον*. Der Daktylus im ersten mit dem Tribrachys im vierten zweimal bei Phoenix in dem durch die Menge der Auflösungen auffälligen Gedicht des Phoenix 2, 5 *οὐ παρὰ μάγοισι πῦρ ἱερὸν ἀνέστησεν* und v. 11 *ὡς ἀπέθαν' ὠνήρ πᾶσι κατέλιπεν ῥῆσιν* und endlich bei Diogen. Laert. 2, 3 *τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἥλῳ*.

Der Spondeus.

Der Spondeus war natürlich zu allen Zeiten im ersten und besonders im dritten Fusse gebräuchlich. Verse, in denen gar keine irrationale Länge vorkommt, sind sogar sehr selten, weil zu einförmig. Aber auch an der Anwendung des Spondeus im fünften Fusse nahmen die ältesten Choliambographen Hipponax und Ananius im Gegensatz zu den Römern, denen diese Bildung von den Metrikern streng untersagt wurde*), wenig Anstoss. Auch den griechischen Metrikern erschien diese Form, der sich namentlich Ananius bedient haben soll**), auffällig genug, um ihr den besonderen Namen des lendenlahmen Verses, *ἰσχιορρωγικὸς στίχος*, zu geben. Nach Ananius und Hipponax scheint sie nicht mehr üblich gewesen zu sein. Wenigstens finden wir sie nur noch in Theocrits kurzem Epigramm auf

*) Vgl. Caes. Bass. S. 257 *K. hic pessimus erit (scil. scazon), qui habuerit alium quinto loco iambum quo tamen sine religione usus est Hipponax*. Aehnlich Terent. Maur. 2409 ff., Mar. Victor. S. 136 *K.* Dagegen Hephaestio S. 30 *τὸ δὲ χωλὸν οὐ δέχεται τοὺς παραλήγοντας τρισυλλάβους πόδας .. ἀλλὰ μάλιστα μὲν ἴαμβον . . . ἔσθ' ὅτε καὶ σπονδεῖον ὅτε καὶ τραχύτεροι γίνεται κτλ.* Vgl. auch Schol. ad Heph. p. 169.

**) Gramm. MS. bei Tyrwhitt de Babrio p. CLXX, Fur.

Hipponax, in dem die absichtliche Nachahmung des Dichters auf der Hand liegt. Erst Babrius hat sich dann wieder hier und da dieselbe Freiheit gestattet.

Abgesehen von den elf Fällen, in denen *correptio attica* eintritt*) und von den fünf Versen des Hipponax, in denen *οι αι ει* vor folgendem Vokal verkürzt gebraucht wird**) (in den Versschlüssen: Hippon. 6, 1 *ἐκποιήσασθαι*. — 14, 1 *Ἐρυθραίων παῖδας*. — 42, 3 *Αἰνειῶν πάλμυς*. — 43, 3 *ποιήσωμαι*. — 44, 1 *προσπταίων κώλῳ*) findet sich der Spondeus an fünfter Stelle noch Hippon. 1, 1 *Κυλλήνης πάλμυν*. — 5, 2 *ὥσπερ φάρμακον*. — 8, 1 *προσδέχονται χάσκοντες* (16, 1 *Κυλληναῖε* Mein., Bgk. *Κυλλήνειε* Welck. statt des hdschr. *Κυλλήνιε****), 20, 4 *γὰρ δείλαιος*. — 48, 1 *ἀλλᾶντα ψύχων*. — Anan. 2, 1 *οὐδὲν τἆλλα*. — 3, 2 *τρεῖς ἀνθρώπους*. — 3, 3 *χρυσοῦ κρέσσω*. — Theocr. in dem Epigramm auf Hipponax dessen Versmaass nachahmend: v. 1 ... *Ἱππῶναξ κεῖται*. — v. 2 *προσέρχευ τῷ τύμβῳ*. Höchst unsicher ist demnach der von O. Schneider angenommene Versschluss des Callim. frg. 98a v. 1 *ἐς πολλὴν* [*λίην*] und ebenda v. 4 *ἄξωσιν* [*πάντα*]. Endlich lesen wir noch am Schlusse des zweiten anonymen Fragmentes bei Mein. ... *καὶ χειμῶνος* aus Sextus Empiricus, der es aber einem Komiker zuschreibt.

Im zweiten Fusse wird dagegen der Spondeus wie überhaupt die irrationale Länge vermieden, selbst correptio attica findet sich nur sechsmal, wobei aber stets nur die beiden flüssigsten der Liquiden *λ* und *ρ* zugelassen sind: Hippon. 20, 1. — 47, 2. — Herod. 1, 2. — Phoen. 4, 3 Mein. p. 179. — Parm. 2, 1. — Callim. 83a, 2. — *ευ* und *οι* werden vor folgendem Vokal zweimal verkürzt (sodass also der zweite Bestandtheil des Diphthongs consonantisch auszusprechen ist): Hippon. 22 B *καίτοι γ' εὔωνον*†) und Phoen. 3, 6 *τρέμων οἷόν περ*. Hippon frg. 21 B *τοὺς ἄνδρας τούτους κτλ.* ist kein Choliambus. Ob aber bei Hippon. 49, 5 *Νικύρτα καὶ Σάβαυνι τῷ κυβερνήτῃ* ein Spondeus an zweiter Stelle zu statuiren ist, muss dahingestellt bleiben. Callim. frg. 83c ist *καλαί* nach Sitte der Attiker reiner Iambus (so auch immer bei Babrius), während Aeschrio frg. 4 die erste Silbe in die Thesis stellt.

---

*) Merkwürdigerweise stehen Muta c. liq. neunmal in mitten des Wortes (anders als im vierten Fuss): Hipp. 29 (*θν*). — 47, 2 (*πρ*). — Herod. 1, 2 (*φρ*). — 3, 1 (*θρ*). — Aeschr. 8, 3 (*κρ*). — Phoen. (*τρ*). — Callim. frg. 85 (*πρ*). — frg. 94, 3 (*θμ*). Charin (*τρ*) und nur zweimal bilden sie den Anfang des folgenden: Hipp. 35, 4 (*χρ*), Phoen. 4, 2, p. 179 Mein. (*κρ*). Die Liquida ist also meist *ρ*.

**) Was auch sonst vorkommt, vgl. Christ Metrik, S. 20.

***) Priscian, S. 428 *K.* führt diesen Vers aus Heliodor an zum Beweise, dass Hipponax Iamben und Choliamben vermischt habe.

†) Schol. Heph. p. 156 ed. 2 Gaisf.: *Ὁμοίως καὶ τὴν ευ εὑρίσκομεν ποιοῦσαν κοινήν· οἷον ἐν τῷ πρώτῳ ἰάμβῳ Ἱππώνακτος, ἔνθα φησί· Μακάριος ὅστις θηρεύει, τὴν ρευ ἐν τετάρτῳ ποδὶ συνέστειλε. καὶ πάλιν ὁ αὐτὸς ἐν δευτέρῳ ποδὶ τὴν ευ· καίτοι γ' εὔ. κτλ.*

Im vierten Fusse ist dagegen der Spondeus nachweisbar. Auch hier findet sich zunächst, aber ebenfalls nur bei Hipponax, die Verkürzung des Diphthongen *ευ* vor folgendem Diphthong frg. 22 A Bgk. *Μακάριος ὅστις θηρεύει* und Studemund Anecdd. Var. I 45 *ἐκέλευε βάλλειν καὶ λεύειν Ἱππώνακτα*, wo sogar Spondeus im vierten und fünften Fuss vereint ist. Ebenso wird *η* vor folgendem *ι* verkürzt frg. 42, 1: *ἐπ' ἁρμάτων τε καὶ Θρηϊκίων πώλων.* Ein veritabler Spondeus findet sich sodann in einem Fragmente desselben Dichters, Studemund Anecdd. S. 48 und sogar Callim. frg. 89 scheint sich, freilich in einem Eigennamen, dieselbe Freiheit zu gestatten: *Σόλων ἐκεῖνος δ' ὡς Χιλῶν' ἀπέστειλεν.* Dagegen wird wohl Phoen. 1, 7 mit Meineke *ὁ νῦν ἅλας δοὺς αὖθι κηρίον δώσει* (statt *αὖθις*) zu schreiben sein. Correptio attica findet zwölfmal statt*). Auch hier scheinen nur die Liquiden *ρ* und *λ* erwünscht zu sein. Nur einmal ist in einem fünfsilbigen Worte, was sonst nicht im Verse unterzubringen war, von Hipponax eine Silbe in die Arsis des vierten Fusses gestellt, hinter der *κν* folgt, nämlich frg. 49, 3 *ἢν αὐτὸν ὄπφις τὠντικνήμιον δήκῃ.* Natürlich sind dann weder im zweiten noch im vierten Fusse Muta und Liquida auf Ende und Anfang zweier Wörter vertheilt.

Cäsuren.

Was die Cäsuren anlangt, so folgt der griechische Choliambus aufs strengste den Gesetzen des iambischen Trimeters der klassischen Zeit. Eine Cäsur in der Mitte des Verses, welche denselben in zwei gleiche Abschnitte zerlegen würde, ist ganz unstatthaft, wenn sie nicht durch eine der beiden Hauptcäsuren Penthemimeres oder Hephthemimeres verdeckt wird. Von diesen beiden ist die erstere wiederum die gebräuchlichste und nur um Einförmigkeit zu vermeiden, wird statt ihrer, durchschnittlich im vierten Verse, die Hephthemimeres gesetzt. Zuweilen sind beide vereint, was aber keineswegs die gewöhnliche Form ist. Verse, welche weder die Penthemimeres noch die Hephthemimeres aufzuweisen haben, müssen als höchst verdächtig bezeichnet werden. In der Ueberlieferung finden sich hierfür zwei Beispiele: Hipponax 30 A: *Ὦ Ζεῦ πάτερ, θεῶν Ὀλυμπίων πάλμυ*, wo indessen Meinekes glänzende Emendation: *Ὦ Ζεῦ πάτερ Ζεῦ, θεῶν Ὀ. π.***) Abhilfe schafft und Aeschrio 8, 9 *ἔγραψεν ἅσσ' ἔγραψ'· ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδα*, wo der cod. Palat. Anthol. im Gegensatz zur Lesart des Athen. (vgl. Bergk adn.) giebt: *ἔγραψεν οἷ' ἔγραψεν· ἐγὼ δ' οὐκ οἶδα.* Vielleicht dürfen wir es wagen, mit einer kleinen Umstellung der Negation zu schreiben: *ἔγραψεν ἅσσ' ἔγραψεν· οὐκ ἔγωγ' οἶδα.*

---

*) Hipp. 44, 1. — 49, 3. — 49, 6. — Phoen. 1, 1. 8. 16. 17 — 2, 2. 21. 24 Callim. 83a, 3. — Apoll. Rhod. 1, 2. — Apoll. Nicaen. v. 3.

**) Vgl. Archil. Fragm. 86 Bergk: *ὦ Ζεῦ πάτερ Ζεῦ, σοὶ μὲν οὐρανοῦ κράτος.*

Die beiden auf Conjectur beruhenden Lesarten bei Callimachus, Schneider, Fragm. 98a, v. 2 *πρόσω κεχώρηκε φλόγα· δρόμου δ' ἴσχε* und 98d, v. 2 *καὶ πάντα τὸν βίον τοιαῦτα μυθεῖσθαι* sind demnach als viel zu gewagt zu verwerfen.

Hiatus, Elision, Krasis, Synizesis, Aphairesis.

Ein Hiatus lässt sich in den erhaltenen Fragmenten nirgends nachweisen. Nur am Ende des Verses war er selbstredend erlaubt. Dagegen ist die Elision wohl von Allen zugelassen worden, obgleich sie sich zufällig in dem einen Choliambus des Kerkidas, den zwei des Eupolis, den drei des Apoll. Rhod. und den neun des Diog. Laert. nicht findet. Einige, wie Hippon., Callim., Phoen. (und vielleicht noch Aeschrio 8, 9) setzen sie sogar zuweilen zweimal in demselben Verse. Eine Anhäufung von drei Elisionen wird nur durch eine Conjectur Meinekes in dem corrumpirten und wohl unheilbaren Verse, Phoen. 2, 4 erzielt.

Etwa halbmal so oft als die Elision, nämlich im ganzen vierzigmal, begegnet uns die Krasis. In dieser Hinsicht wie auch bezüglich der Elision scheint wunderbarer Weise Hipponax strenger zu sein als Callimachus. Bei jenem findet sie sich etwa im zwölften Verse durchschnittlich, bei diesem ist sie in den 30 Versen acht- oder neunmal zu statuiren. Denselben Procentsatz hat Phoen. (14mal in 53 Versen), der sich auch einmal zwei Krasen in demselben Verse gestattet (1, 11). In dem zweiten Gedicht findet sich indessen, — vermuthlich rein zufällig — diese metrische Licenz relativ seltener.

Die Synizesis kommt weit seltener wie die Krasis, etwa 18 oder 19mal vor und zwar bei Hipponax (acht- bis zehnmal), Ananios (einmal), Herodas (zweimal), Phoenix (vermuthlich fünfmal) und Theocrit (einmal). Eine Beschränkung der Synizesis auf die Arsis des ersten und die Arsis und Thesis des dritten Fusses, welche die Tragiker innezuhalten pflegen*), kann man für die Choliambographen keineswegs statuiren. Indessen werden fast nur die Vokale angewandt, welche in der späteren Entwickelung der Sprache in einen Vokal zusammengezogen werden, wie in *ἐρέω*, *δοκέων*, *ἡμέων*, doch auch *λεωλογεῖν* Phoen. 2, 8. Die beiden zu verschmelzenden Vokale stehen meist in der Mitte des Wortes. Einmal indessen bei Hipponax 43, 2 *ἢν μὴ ἀπὸ πέμψῃς*, sofern hier nicht Aphairesis anzunehmen ist. Hier möchten wir auch der eigenthümlichen Licenz Erwähnung thun, dass in den Fragmenten des Hipponax in Studemund Anecd. I, 48 im Versanfang *ἡμίεκτον* dreisilbig zu lesen ist, so dass i wie j gesprochen werden muss**).

*) Vgl. Rumpel, Philol. XXVI, 241 ff.

**) Aehnlich z. B. im Lateinischen Ovid. Met. XIV 209 *semianimesque*.

Die Aphairesis begegnet uns selten. Hipp. 21 B 'πιαλεῖ beruht auf Conjectur und ist dieser Vers auch kein Choliambus. Sie findet sich indessen Aeschr. 8, 1 ἥ 'πίβωτος. — Phoen. 1, 18 'πορέξατ', — 2, 14 ἢ 'πό. — Callim. frg. 83a Schn. v. 2 ἃ 'ξεῦρε, v. 4 μήκη 'δίδαξε und v. 97 ὦ 'μαί. Vermuthlich ist auch Hipp. 43, 2 ἢν μὴ 'ποπέμψῃς Aphairesis zu statuiren.

Von sonstigen Eigenthümlichkeiten des griechischen Choliambus, möchten wir noch hervorheben, dass die letzte Silbe des Verses nie ein einsilbiges Wort sein darf. Hiervon findet sich keine Ausnahme auch bei Babrius nicht, während die Römer Einsilber wie *est* (*uoluptati est, culinis est, equester sum, amantiores sunt, non est*, sogar *si quis**) zulassen. Wenn wir also bei dem Anonymus Meinekes p. 173 v. 11 im Versschluss *ἱππεύς τε* lesen, so werden wir uns dabei erinnern, dass dies Gedicht in Rom gefunden ist, und werden demnach den Verfasser für einen Römer halten dürfen**). Der Grund ist offenbar, dass man der fliessenden Aussprache der letzten beiden Silben kein Hinderniss in den Weg legen wollte.

B. Der Mythiambus des Babrius.

Unter den griechischen Choliambographen nimmt, was den Umfang der erhaltenen Dichtungen und die Sauberkeit der Technik anlangt, der Spätling Valerius Babrius weitaus den ersten Rang ein. Seine Fabelsammlung, von der etwa 1425 Verse erhalten sind***), also etwa fünfmal so viel als von allen seinen Vorgängern zusammengenommen, ist freilich — weil sie Jahrhunderte lang als beliebtes, wahrscheinlich beliebtestes Schulbuch allen Unbilden der Lehrer und Schüler ausgesetzt war — in so verwahrlostem Zustande†) auf uns gekommen, dass es viel Mühe gekostet hat, und noch kosten wird, das dem Dichter angethane Unrecht wieder einigermaassen gut zu machen. Indessen dürfen die meisten Gesetze seiner Metrik jetzt als endgiltig festgestellt angesehen werden. Ihn zeitlich zu fixiren, ist erst in allerjüngster Zeit gelungen. Wir können ihn mit annähernder

---

*) Vgl. hierüber die Belege bei O. Crusius *de Babrii aetate*. S. 166.

**) Babr. 50, 20 οὐδ' ἄν τις steht in einem interpolirten Epimythium.

***) Den folgenden Untersuchungen ist der Text der Rutherfordschen Ausgabe (London 1883) zu Grunde gelegt. Die Abweichungen von demselben sind immer ausdrücklich erwähnt. Die von Rutherford mit Recht als verdächtig angesehenen Fabeln in gesperrtem Druck sind hier und da nur insofern benutzt, als sich in ihnen Sonderheiten finden.

†) Wer sich davon rasch überzeugen will, findet genaue Zusammenstellungen in Rutherfords Ausgabe, Einl. S. LXXVIII ff.

Sicherheit für den Lehrer des nachmaligen Kaisers Elagabal halten, dem auch vermuthlich beide Prooemien gewidmet sind*).

Seinen metrischen Eigenthümlichkeiten nach steht er scheinbar den römischen Choliambographen in mancher Hinsicht weit näher als den griechischen. Freilich ist dabei wohl zu beachten, dass, wenn wir von den drei erhaltenen Choliamben des Apollonius Rhodius, den vier des Charinus, den sechs des Apollinides Nicaenus und den elf des Diogenes Laertius absehen, die einen genaueren Einblick in die Verskunst der betreffenden Dichter natürlich nicht gestatten, Babrius von seinem nächsten griechischen Vorgänger Callimachus durch einen Zeitraum von nicht weniger als 450 Jahren getrennt ist**), während Persius und dessen Nachfolger, mit denen er seit Duebners „Animadversiones criticae de Babrii *μυθιάμβοις*“ verglichen zu werden pflegt, ihm zeitlich ungleich näher stehen. Ausserdem ist zu betonen, dass der Dichter in beiden Prooemien mit grossem Selbstbewusstsein von seiner Verskunst spricht, und sich selbst nicht bloss als Erfinder einer neuen Litteraturgattung (Prooem. II, v. 9) bezeichnet, sondern dem von ihm angewandten Versmaasse sogar einen besonderen Namen, Mythiambus, giebt, wozu er sich offenbar deshalb berechtigt fühlte, weil er den Choliambus für die Fabeldichtung in geeigneter Weise selbst ausgestaltet hat, indem er z. B., um das Metrum entsprechend dem Ton der oft scherzhaften Erzählung zu beleben, von den dreisilbigen Füssen, dem Anapäst, Daktylus und Tribrachys, einen weit umfassenderen Gebrauch macht, als es vorher der Fall gewesen zu sein scheint.

Die am meisten charakteristische Eigenthümlichkeit dieses Mythiambus, die den Babrius zu einer für den Metriker höchst interessanten und wichtigen Erscheinung macht, besteht in der sonderbaren Mischung des quantitirenden und rhythmischen Princips, welches bei ihm zum erstenmal in der antiken Litteratur zur Erscheinung gelangt. Neben feinster Beobachtung der Gesetze der alten Metriker, wird hier zum erstenmale dem Wortaccent eine weitgehende Berücksichtigung zu Theil. Freilich sind nicht alle Verse so gebaut wie etwa der Schluss der 38. Fabel:

πεύκη στένουσα 'πῶς ἂν' εἶπε 'μεμφοίμην
τὸν πέλεκυν, ὅς μου μὴ προσῆκε τῇ ῥίζῃ
ὡς τοὺς κακίστους σφῆνας ὧν ἐγὼ μήτηρ;
ἄλλος γὰρ ἄλλῃ μ' ἐμπεσὼν διαῤῥήσει.'

*) Genaueres hierüber findet man, abgesehen von den bahnbrechenden Untersuchungen von O. Crusius *de Babrii aetate*, Leipzig 1879, bei C. J. Neumann, Rh. Mus. 35, 301 ff. und in der demnächst erscheinenden Breslauer Abhandlung von Max Ficus *de Babrii uita capita tria*, welche überhaupt manches, was hier nur angedeutet werden kann, ausführlicher behandelt.

**) Nachbabrianische Choliamben haben sich bis jetzt noch nicht nachweisen lassen.

oder wie die ersten Zeilen des ganzen Buches Prooem. I, 1. 2, auf die doch gewiss der Dichter besondere Sorgfalt verwendet hat:

Γενεὴ δικαίων ἦν τὸ πρῶτον ἀνθρώπων,
Ὦ Βράγχε τέκνον, ἣν καλοῦσι χρυσείην.

Eine derartige Uebereinstimmung von Wort- und Versaccent bei sonstiger subtilster Beobachtung antiker Prosodie und Metrik, musste dem Dichter offenbar die grössten Schwierigkeiten machen, und konnte deshalb von ihm nicht consequent durchgeführt werden. Aber an einer Stelle wenigstens kehrt der Accent, wie L. Ahrens de crasi et aph. p. 31 zuerst gesehen hat, ausnahmslos wieder: in der Paenultima des Verses, wenn auch Wort- und Versaccent, wie wir oben bei Bestimmung des rhythmischen Werthes des Choliambus nachwiesen, sich keineswegs am Schlusse decken, vielmehr ein Widerstreit zwischen beiden von Babrius offenbar beabsichtigt ist. Auf jeden Fall haben wir in Babrius den Revolutionär zu erkennen, der trotz feinster Beobachtung des antiken Quantitätsprincips mit der althergebrachten Gleichgültigkeit gegen den Wortaccent bricht und somit wenigstens theilweise die Berechtigung eines anderen rhythmischen Princips anerkennt, das in den nächsten Jahrhunderten sich in der ganzen civilisirten Welt allmählich zum alleinherrschenden emporschwang. Eine Frage von grösster Wichtigkeit ist es also: wodurch wurde Babrius veranlasst, in diese neuen Bahnen einzulenken? Die Antwort hierauf ist verschieden gegeben worden*) und das letzte Wort in dieser Frage ist sicher noch nicht gesprochen. Die meisten erklären mehr oder weniger bestimmt die Betonung der Paenultima als eine Concession an das neuaufkommende rhythmische Princip byzantinischer Volkspoesie, zum Theil in der falschen Voraussetzung, dass die griechische Volkspoesie, der ja die Fabeldichtung unstreitig sehr nahe stand, immer dem Wortaccente Concessionen gemacht habe, und halten demgemäss den Choliambus oder richtiger Mythiambus des Babrius für den Vater des späteren politischen Verses. Eine solche Annahme hat auch nicht den Schatten von Wahrscheinlichkeit für sich, da der letztere nach Analogie der syrischen Poesie lediglich silbenzählend gebaut ist, und die einzige Eigenthümlichkeit, die er mit dem Babrianischen Mythiambus gemeinsam hat, die durchgehende Betonung der Paenultima des Verses, auch in anderen Maassen vorkommt**).

Dagegen meint O. Crusius de Babrii aet. S. 164 diese Haupteigenthümlichkeit der babrianischen Verskunst, weil weder vorher noch in den „nächsten vier Jahrhunderten nachher“ etwas dem analoges

*) Vgl. L. Ahrens de cras. et aph. S. 31. Tycho Mommsen Accentcholiamben, Philologus 16, 721 ff. Hartung i. s. Babrius, S. 15. Ritschl op. I, 297. Eberhard ed. praef. S. IV. Rossbach-Westphal, Gr. Metrik II² 54. Gleditsch, Metrik d. Gr. u. Röm. in J. Müllers Handb. II 540.

**) Vgl. im folgenden S. 824, Anm. **.

in der griechischen Poesie zu finden sei, auf eine Nachahmung des römischen Choliambus zurückführen zu müssen, in welchem nach dem bekannten Betonungsgesetz der lateinischen Sprache die Paenultima des Verses als Länge auch den Wortaccent trage. Diese für unser modernes Sprachgefühl höchst plausible Erklärung hat indessen neuerdings eine recht bedeutende Erschütterung erhalten. Schon Corssen hatte in seinem Buche über die Aussprache u. s. w. der lateinischen Sprache nicht bloss für die griechische (II, 400), sondern auch für die lateinische (II, 972—988) Verskunst den Satz aufgestellt, dass in ihr lediglich das Princip der Tondauer der Silben herrsche. Dieser Satz ist nun von Wilh. Meyer in zwei Abhandlungen*) der Kgl. bayer. Akad. d. Wssch., Bd. XVII (1886) gründlich selbst für die Volkspoesie (S. 270 ff.) erwiesen. Darnach haben weder die römischen noch die griechischen Dichter bis auf Augustin und Gregor von Nazianz — mit Babrius weiss Meyer offenbar nichts anzufangen, obwohl er ihn erwähnt — sich um den Wortaccent auch nur im geringsten gekümmert. Mit voller Berechtigung zieht er dann aus dieser Thatsache den Schluss, dass die rhythmische, zugleich silbenzählende Dichtung weder in der griechischen noch in der lateinischen Sprache ihren Ursprung gehabt haben könne, sondern in einer anderen und dass also höchst wahrscheinlich die rhythmische Poesie aus den Heimathlanden des Christenthums, wo die Verskunst der Syrer die Quantität vernachlässigte und die Silben zählte, von den frommen Vätern der Kirche, die zunächst meist semitischen Ursprungs waren, vermuthlich im beabsichtigten Gegensatz zur heidnischen Poesie aus der syrischen Dichtkunst in die Sprachen des Abendlandes hinübergetragen worden sei. Und diese Vermuthung kann nur bestärkt werden, wenn wir sehen, dass die ersten Vertreter des rhythmischen Princips, von Babrius abgesehen, hervorragende Verfechter der neuem Glaubenslehre: in der lateinischen Poesie Augustin, in der griechischen Gregor von Nazianz**) sind und dass auch in den

---

*) S. 1—120: „Ueber die Beobachtung des Wortaccentes in der altlateinischen Poesie" und ebendas. S. 267—449 „Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung." — Kurz vorher war auch E. Seelmann „Aussprache des Latein nach physiologisch-historischen Grundsätzen", Heilbronn 1885 zu dem Ergebniss gelangt, dass im alten Latein betonte Silben zwar mit höherer Stimme und nachdrucksvoller zu sprechen als unbetonte, die betonten jedoch weniger energisch als im Deutschen, die unbetonten mehr. Energische Stimmhöhe und Dauer haben sich darnach ziemlich gleichmässig in der Aussprache abgehoben. Vgl. auch J. H. Heinrich Schmidt, die Kunstformen der griech. Poesie und ihre Bedeutung, IV, S. 46 ff. und Isidor Hilberg, das Princip der Silbenwägung Wien 1879, S. 273.

**) Auch Gregor v. Nazianz betont in seinen Hymnen durchweg die Paenultima. An römischen Einfluss wird doch dabei Niemand denken.

folgenden Jahrhunderten diese neue Dichtungsweise mit Vorliebe von Verächtern heidnischer Sitte gepflegt wurde.

Und Babrius ist der erste, der den Wortaccent ganz wie Gregor von Nazianz in seinen Hymnen, die doch sonst mit der Metrik des Babrius nicht das mindeste zu thun haben, auf der Paenultima in consequenter Weise berücksichtigt. Liegt hier nicht der Gedanke nahe, dass er, der als Lehrer eines zum Elagabalspriester bestimmten Syrerknabens auserlesen wurde, er, der seine genaue Bekanntschaft mit den Arabern uns ausdrücklich berichtet (57, 12 ff.), der allein von allen die Syrer als Erfinder der Fabel preist (Prooem. II, 2) und auch in seinen mythologischen Anschauungen von griechischer und römischer Tradition abweicht*), hier ein Stück vaterländischer, nämlich semitischer Verskunst, in die abendländische hereingebracht hat**)?

Ebenso scheint eine Nachahmung des Babrius bei der sonstigen ungeheuren Divergenz als ausgeschlossen.

*) Ueber alle diese Punkte findet man genauere Erörterungen in der demnächst erscheinenden Dissertation v. Max Ficus *de Babrii uita capita tria*.

**) Bekanntlich nimmt man neuerdings als sicher an, dass Babrius ein Römer war, und seine Verskunst lediglich unter römischem Einflusse stehe. Wir werden indessen wiederholt auf den Gegensatz zurückkommen, der sich auch in der Metrik zwischen ihm und den römischen Choliambographen wie Catull, Martial, Petron u. s. w. zeigt, die ihm doch zeitlich ungleich näher stehen, als die umfangreicheren griechischen Choliambendichtungen. Uebrigens findet sich das gleiche auffallende Gesetz der Betonung der Paenultima auch in einer anderen Versgattung, die nicht leicht in den Verdacht der Nachahmung eines römischen Verses oder des babrianischen Choliambus gerathen dürfte, nämlich in den Anakreonteen der späteren Zeit. In den 254 Versen des Johannes Grammaticus aus Gaza in Palästina (6. Jahrh.) findet sich nur vierzehnmal (viermal davon in Eigennamen) das Gesetz verletzt (Bergk PLG. III[4], S. 342—348). Constantinus Siculus (9. oder 10. Jahrh.) hat es in 222 Versen und Leo Magister (10. Jahrh.) in 292 Versen nirgends (Bergk, S. 351—362), endlich Georgius Grammaticus (nach Bergk Landsmann des Johannes Gazaeus, wo nicht sein Zeitgenosse), in 470 Versen nur dreimal in demselben Eigennamen *Παλλάς* verletzt (Bergk, S. 364 — 374; *φέρουσα* 1, 60 ist lediglich Vermuthung Bergks). Der Epithalamios (S. 374 f. Bergk), in dessen 39 Versen fünfmal Oxytona den Vers schliessen, gehört also möglicherweise einem anderen Autor an und ist vielleicht nur zu den vorhergehenden des Georgius Grammaticus als Analogon hinzugefügt. In allen diesen im übrigen ebenfalls prosodisch gebauten Anakreonteen wird also, wie bei Babrius, die Accentuirung der Pänultima durchgeführt und dadurch, dass diese Leute zum Theil sicher semitischer Abkunft waren, gewinnt die Annahme, dass es sich hierbei um eine Eigenthümlichkeit orientalischer Metrik handelt, noch mehr an Wahrscheinlichkeit. So sind wir also wohl nicht mehr genöthigt, die ebenfalls gleich der syrischen Poesie silbenzählenden Zwölfsilber der Byzantinischen Zeit, die *οἶκοι* und den fünfzehnsilbigen politischen Vers, die sämmtlich wie Babrius die Pänultima mit dem Wortaccent versehen, im übrigen aber sich himmelweit von dessen Verskunst entfernen, auf Babrius zurückzuführen. Sie alle gehen vielmehr vermuthlich auf eine

Eine andere Eigenthümlichkeit, die den Babrius von allen seinen römischen und griechischen Vorgängern unterscheidet, ist die mit grosser Consequenz durchgeführte Längung der Schlusssilbe des Verses. In den vorbabrianischen griechischen Choliamben endet etwa der dritte Vers durchschnittlich auf eine Kürze. Ebenso haben von 126 Choliamben Catulls 65 eine Kürze im Versschluss, von 80 der Priapeendichter 32, von 49 Martials im 1. Buch 24, von 75 im 12. Buch 39 u. s. w. Ueberhaupt lässt sich für diese Eigenthümlichkeit in der gesammten römischen Poesie kein Analogon finden. Dagegen begegnen wir ihr in der späteren griechischen noch einmal, nämlich bei Nonnos und seiner Schule, der nur insofern weniger streng als Babrius erscheint, als er oft Partikeln wie *μὲν*, *δὲ*, *γὰρ* u. s. w. am Ende des Hexameters zulässt. Freilich finden sich auch in der Ueberlieferung des babrianischen Textes im Versschlusse hier und da kurze Silben*), besonders Worte mit der Endung *-α* oder *-ον*. Wenn wir indessen an die Consequenz denken, mit der er gerade im Versschluss verschiedene Gesetze, vor allem die ebenso sonderbare Betonung der Paenultima durchgeführt hat und uns die ausserordentliche Verderbtheit der Handschriften durch Zusammenziehungen, Zusätze und Randglossen, die namentlich am Versende Unheil stiften konnten, vergegenwärtigen, so entbehrt die Annahme Rutherfords**), dass Babrius selbst sich keine Ausnahme von diesem Gesetz erlaubt habe, keineswegs der inneren Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls muss die Fabel 106, in der dies Gesetz in 30 Versen sechs- oder siebenmal hintereinander (v. 27 hat der cod. *βαῖνον*), und die Fabel 116, wo es in 14 Versen fünfmal verletzt wird, als sehr verdächtig erscheinen, zumal in der ersteren andere metrische Licenzen***), in der zweiten

gemeinschaftliche Quelle zurück, die in der orientalischen Verskunst zu suchen sein wird, welche freilich bei dem Mangel an Fragmenten und bei der gegenwärtigen Unsicherheit der Betonung der syrischen Sprache in absehbarer Zeit schwerlich genügend durchforscht werden wird. Die häufige Betonung der Pänultima bei den Dichtern der Nonnianischen Schule wird dagegen besser mit Crus. de B. aet., S. 164 als durch das Gesetz der Längung der Ultima zufällig hervorgerufen erklärt.

*) Zusammengestellt bei Eberhard observatt. Babrianae. S. 8.

**) Einleitung zur Ausg., S. XCI. In der Aufzählung der noch nicht emendirten kurzen Versschlüsse ist 102, 11 *ἦ τις* ausgelassen.

***) v. 15 enthält drei dreisilbige Füsse, die sonst niemals bei Babrius sich in einem Verse zusammen finden. Zweimal ist die letzte Auflösungssilbe ungewöhnlich mit Muta c. liq. belastet. In dem Tribrachys im zweiten Fuss v. 14 *ταὐτὸν παρετίθει* . . . ist Arsis und Thesis nicht getrennt, eine Form, die sonst im zweiten Fuss ebenfalls bei Babrius nicht erscheint und während durchschnittlich auf 100 Verse nur vier kommen, in denen die Paenultima des Verses keinen langen Vokal oder Diphthong enthält, kommen fünf auf die 30 Verse der Fabel 106: v. 4 *ἔγνω*, 6 *συνηυλίσθη*, 22 *γέννης*, 26 *ἄλλος*, 30 *μέμφου*.

der höchst bedenkliche und unsinnige Inhalt hinzukommen. — Die Herausgeber werden indessen gut thun, auch diese Kürzen vorläufig stehen zu lassen, soweit sie sich nicht durch leichte Aenderungen wegschaffen lassen. Ob die erwähnte metrische Eigenthümlichkeit des Babrius und der Nonnianer ebenfalls auf eine gemeinsame (orientalische ?) Quelle zurückzuführen oder ob sie, was mir wahrscheinlicher ist, dem Babrius wie dem Nonnus zur regelrechten Ausfüllung des Verses dienen sollte, wird sich natürlich nicht leicht entscheiden lassen.

Um die strengen Gesetze, die sich Babrius für die Bildung des Versschlusses auferlegt, zusammen zu behandeln, erwähnen wir, dass einsilbige Worte an letzter Stelle auch bei ihm wie bei den übrigen griechischen Choliambographen*) vollkommen ausgeschlossen sind, offenbar um — wie schon oben gesagt — der fliessenden, geschlossenen Aussprache des letzten Fusses keine Schwierigkeiten in den Weg zu legen.**) Die lateinischen Choliambographen weichen auch in dieser Hinsicht von Babrius ab, insofern als sie wenigstens einzelne Formen der Copula *sum*, einmal sogar (Boeth. de consol. II, 1. 8) den Versschluss *ostentum si quis* zulassen.***) Ferner enthält die vorletzte Silbe regelmässig einen langen Vocal oder Diphthong. Durch Position wird die Pänultima in 100 Versen immer nur etwa viermal gelängt. *Muta cum liquida* hat sich an dieser Stelle Babrius in den 1425 von uns benutzten Versen nur viermal erlaubt: τέχνην 33, 9 — τέχνης 137, 4 — φάτνης 62, 1 und einmal sogar γρ in αἰγάγρῳ 102, 8.

Wenden wir uns nun zum Bau des babrianischen Choliambus in seinen übrigen Theilen, so fällt zunächst die kunstvolle Art der Anwendung und die Menge der dreisilbigen Füsse, des Anapäst, Daktylus und Tribrachys in die Augen. Gerade in dieser Hinsicht steht allem Anschein nach der Choliambus des Babrius dem eines Persius, Petron und Martial weit näher als dem eines Hipponax oder auch Callimachus. Dass zwar sogar der Zeitgenosse des Babrius, Diogenes Laertius, dreisilbige Füsse nicht für verpönt hielt, geht aus frg. II, 3 Mein. hervor:

τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἥλῳ

*) Ueber den Versschluss des in Rom gefundenen griechisch geschriebenen Fragments des Anonymus bei Mein. 173 v. 11 haben wir schon oben S. 820 gesprochen.

**) Man wird sich hierbei der Worte d. Terent. Maur. 2404 über den Versschluss erinnern: sed quia iugatos scandimus pedes istos, ‖ paeona fieri perspicis pedem in fine ‖ epitritos nam primus implet hanc partem, breuis locata cum sit ante tres longas.

***) Vgl. O. Crusius, de B. aet. S. 166, welcher derartige Stellen aus Catull, den Priapeendichtern, Martial, Boethius und einer von Bücheler edierten Inschrift gesammelt hat.

wo uns also in einem Verse sogar zwei Daktylen begegnen, und das zweite vielerwähnte Gedicht des Phönix, welches von dem Assyrerkönig Ninos handelt, hat wahrscheinlich auch die Menge der dreisilbigen Füsse nicht einer Nachahmung römischer Verskunst zu verdanken. Dennoch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass Babrius, für dessen syrische Nationalität mehrere wichtige Umstände sprechen, der aber wahrscheinlich eine Zeitlang in Italien*) seinen Zögling Elagabal an der Hand der Fabeln unterrichtete, und vermuthlich die syrische wie die griechische und lateinische**) Sprache vollständig beherrschte, seinen Mythiambus aus einer Verquickung des griechischen und römischen Choliambus herausgebildet hat. Eine einseitige Nachahmung der Gesetze des lateinischen Choliambus muss dagegen als ausgeschlossen gelten, würde ja auch dem Dichter kein Recht gegeben haben, von seinem „Mythiambus" mit solchem Stolze zu sprechen und ihm diesen besonderen Namen beizulegen.

Gegen eine solche Annahme würde ferner auch anzuführen sein, dass, wie wir unten zeigen werden, der Anapäst aus dem zweiten und vierten Fusse, wo er sich bei den römischen Choliambographen nicht findet, bei Babrius nicht schlankweg wegemendirt werden darf, und dass bei ihm auch der Spondeus im fünften Fusse erscheint, während Persius und seine Nachfolger dies sich nirgends gestatten.

Der Anapäst im ersten Fuss.

Der Anapäst kommt am Anfang des Verses in den von uns für Feststellung der metrischen Gesetze des Babrius verwandten c. 1425 Versen etwa 140 mal vor, also durchschnittlich fast in je zehn Versen einmal, während er sich in den griechischen Choliamben vor Babrius, wie oben erwähnt, nur einmal nachweisen lässt.***) Indessen ist er selbstverständlich ganz ungleichmässig über die einzelnen Fabeln vertheilt: So findet er sich z. B. am häufigsten, nämlich siebenmal, in der nur 17 Verse umfassenden Fabel 74, während er in den 99 (resp. 101) Versen der Fabel 95 nur fünfmal und nahezu in der Hälfte der Fabeln (in 55 von 127) gar nicht anzutreffen ist. Gern steht er zu Anfang eines Apologs oder leitet doch einen neuen Ge-

*) Vgl. die Ficus'sche Abhandlung.

**) Dass der Erzieher eines zum Elagabalspriester bestimmten Jünglings, der sich auch später durchweg als fanatischen Syrer gezeigt hat, selbst der syrischen Sprache mächtig gewesen, muss zum mindesten als wahrscheinlich angenommen werden. Betreffs der Kenntniss der lateinischen Sprache s. Crusius, de B. aetate S. 177 ff. — Ueber alle diese Punkte vgl. auch die Ficus'sche Arbeit.

***) Bei den römischen Choliambographen ist er seit Persius und Petron üblich. Martial gebraucht ihn durchschnittlich etwa ebenso oft als Babrius,

danken ein. Deshalb ist die Partikel δὲ sehr häufig hinter oder in dem Anapäst anzutreffen, wie in ἐλάλει δὲ Pr. I, 10 — ὁ μέγας δ' ἀγρευθεὶς 4, 5 — ὁ δὲ τοῦτ' ἀκούσας 2, 13. Scheinbar als Gegengewicht gegen den lebhaften Aufschwung, den dieser Fuss dem Verse verleiht, ist dann im dritten regelmässig (in vier Fällen immer dreimal) ein Ritardando durch einen Spondeus im dritten Fusse gegeben. Noch regelmässiger, mit nur 14 Ausnahmen,*) wird der anapästisch anlautende Vers durch die Hauptcäsur, die Penthemimeres, zerlegt. Ausserdem wird man bemerken können, dass der Dichter bemüht ist, die fliessende Aussprache der Anapästen zu erleichtern, indem er mit Vorliebe solche Worte wählt, in denen die beiden consonantischen Scheidewände, welche die drei Silben trennen, oder doch wenigstens eine davon durch die Liquiden, besonders die flüssigsten λ und ϱ gebildet werden (ἐλάλει — ἀγοϱαί — ἐπιμαϱτυϱῶ — χάϱιν εἴσομαι) oder eine consonantische Scheidewand zwischen einem Silbenpaar ganz fehlt (πλέον οὐδὲν — ὁ κυών). Davon finden noch keine 30 Ausnahmen statt, in denen zumeist durch enge Verbindung mit dem folgenden die schnelle Aussprache erzwungen wird. *Positio debilis* scheint weder bei der ersten noch bei der zweiten Silbe zulässig zu sein. Nur ein einziges mal findet sich im Versanfang ὁ δὲ κλωβός 124, 3, was deshalb verdächtig ist. Vielleicht ist die leicht entbehrliche Partikel δὲ erst später von einem Schulmeister oder Abschreiber eingeflickt oder κλωβὸς δὲ zu schreiben.

Was die einzelnen Formen des Anapästs an erster Stelle anbetrifft, so weiss freilich Babrius nichts von der Strenge der Tragiker, die ihn in älterer Zeit nur in anapästischen oder doch anapästisch anlautenden Worten zulassen,**) obgleich diese Form allerdings auch bei ihm die gebräuchlichste ist. Bereits bei Euripides findet sich zwar die Thesis des Anapästs auch durch eine zweisilbige Präposition ausgedrückt. Indessen sind selbst die späteren Tragiker über diese Freiheit nicht hinausgegangen.***) Bei Babrius dagegen finden wir folgende Formen:

1. Die üblichste Form ist, wie gesagt, nach Analogie der Tragiker ein anapästisches oder anapästisch anlautendes Wort, wobei die Arsis des Anapästs einen langen Vokal oder Diphthong enthält:

---

*) Nämlich 9, 7. — 38, 1. — 66, 6. — 79, 3. — 95, 59. — 96, 4. — 98, 2. 16. — 104, 4. — 107, 9. — 108, 21. — 114, 4. — 127, 3. — 131, 5.

**) Vgl. Hermann, Elem. doctr. metr. p. 120. Das älteste Beispiel für Zulassung des Augments in der ersten Silbe des Anapästs scheint Eurip. Hercul. fur. 458 ἔτεκον μὲν.

***) Vgl. C. F. Müller, de pedibus solutis in tragicorum minorum trimetris iambicis. Berol. 1879 S. 25.

a) ein dreisilbiges Wort*) wie *Γενεὴ* Pr. I, 1. Ebenso Pr. I, 8. 9. 10. — 4, 1. — 6, 1. — 9, 1. — 10, 2. — 13, 2. 12. — 16, 4. — 18, 1. 4. — 25, 7. — 26, 1. — 31, 4. — 37, 1. — **38, 1.** — 57, 2. — 58, 10. — 64, 2. — 66, 4. — **66, 6.** — 71, 8. — 74, 8. — 85, 15. — 86, 7. — 92, 3. — 94, 8. — **95, 59.** (95, 77 schlägt indessen O. Crusius, Jhrbb. 1883, 249 *βασιλῆά φησι* vor). — 98, 9 (mit Tribrachys im zweiten Fuss). **98, 16.** — 102, 9. — 105, 4. — **107,** 4. **9.** — **114, 1. 4.** — 119, 9. — 129, 20 (mit Tribrachys im zweiten Fuss). — 132, 3. — 134, 2. — 136, 7. Eine besondere Erwähnung verdient die Elision in 84, 4 *καθεδοῦμ' ἀπελθὼν*, wodurch sechs Silben zur Einheit verbunden werden.

b) ein viersilbiges Wort findet sich 16 mal wie *ἐδίωκεν* 26, 4. Ebenso 32, 8. — 33, 3. — 44, 1. — 47, 4. — 49, 1. — 57, 10. — 74, 9. — 87, 2. — 88, 1. 17. — (95, 77 ist nach Crusius *βασιλῆά φησι* zu schreiben, vgl. oben.) — 105, 2. — **108, 21.** — 111, 11. — **127, 3.** — [129, 19 ist in dieser Fassung schon wegen des Fehlens der Hauptcäsuren unecht.] — 137, 6 (mit Tribrachys im zweiten Fuss). — 140, 2.

2. Arsis und Thesis sind getrennt. Die Thesis besteht aus einem zweisilbigen Wort, die Arsis ist ein einsilbiges mit naturlangem Vocal oder Diphthong.

a) Die Thesis wird gebildet durch eine zweisilbige Präposition, die Arsis durch den davon abhängigen Artikel wie *ἐπὶ τῆς* Pr. I, 6. Ebenso 102, 4. — *ἐπὶ τοῖς* 43, 5 (mit Tribrachys im zweiten Fuss). — *μετὰ τὰς* 12, 22. — *παρὰ τῶν* 28, 3. — *παρὰ τὴν* 112, 5. — *ὑπὸ τῶν* 34, 5. — Einmal ist die Arsis ein Substantiv *ἐπὶ γῆς* **9, 7.**

b) Die Thesis ist ein anderes zweisilbiges Wort, auch die Arsis ist nicht immer der Artikel. *ἕνα βοῦν* 55, 1. — *διό μοι* 66, 7. — *ὅτι τοὺς* 75, 15. — *πολὺ τοῦ* **79, 3.** — *τότε δὴ* 89, 10. — Dann sogar *φίλος εἶ* 87, 5.

3. Die erste Silbe der Thesis wird durch ein zum folgenden eng zugehöriges Wort (meist den Artikel) dargestellt, die zweite Thesissilbe bildet mit der Arsis zusammen das zugehörige zweisilbige oder den Anfang eines dreisilbigen Nomens. Die Arsis enthält langen Vokal oder Diphthong.

a) Artikel und zweisilbiges Substantiv: *ὁ κύων* 42, 2. — 74, 7. 14. — **104, 4.** — 113, 3. — *ὁ λέων* 67, 4. — 95, 14.

b) Artikel und dreisilbiges Nomen: *ὁ γεωργὸς* 33, 10. — *ο μάγειρος* 42, 5. — *ὁ δ' ἰατρὸς* 75, 10. — *ὁ λαγωὸς* (wo

*) In den mit fettem Druck angegebenen Versen fehlt die Penthemimeres.

Rutherf. wunderlicher Weise χὠ λαγ. corrigirt). Ferner τὰ πορευτὰ 134, 7. Ob τὰ κέρατα 43, 15 als Anapäst oder Tribrachys aufzufassen, lässt sich nicht entscheiden, vgl. darüber S. 835 unter Tribrachys im ersten Fuss.

c) Analog gebildet sind dann ἐν ὁδῷ τις 48, 1. — τότ' ἐκεῖνος 76, 6.

4. Die erste Thesissilbe ist ein einsilbiges vocalisch schliessendes Wort (meist der Artikel ὁ), die zweite eine Partikel (meist δὲ), die Arsis ebenfalls einsilbig mit langem Vocal oder Diphthong. Dem Anapäst folgt ein dreisilbiges Wort oder ein zweisilbiges mit vorausgehender einsilbiger Präposition, so dass die Penthemimeres den Vers theilt.

a) ὁ δὲ βοῦς 55, 6. — 74, 12. — ὁ δὲ τῆς 88, 5. — ὁ δέ σοι 100, 5. — Ähnlich mit elidirter Arsis ὁ δὲ τοῦτ' ἀκούσας 2, 13.

b) Etwas freier: τί ποτ' ἦν 58, 4. — σὺ γὰρ ὡς 101, 7.

5. Die Thesis wie in Nr. 4, die Anfangssilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes.

a) ὁ δὲ χειροτέχνης 30, 4.

b) Analog, wenn auch kühner gebildet: πρὸ γὰρ εἴαρος **131, 5.**

6. Noch weniger gebräuchlich ist eine andere Form, bei welcher die Thesis = Nr. 2 ist, die Arsis der Anfang eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes: χάριν εἴσομαί σοι 48, 8. — πλέον οὐδὲν 128, 5.

Es bleiben nun noch die Fälle zu erwähnen, in denen die Arsis erst durch Position lang wird. Dabei ist zu bemerken, dass, wenn die Arsis Schlusssilbe eines Wortes ist, dieses stets auf einen Consonanten (meist σ, seltener ν) endigen muss. Wir wollen die Formen nach Analogie der eben aufgestellten sechs Formen aufzählen:

ad 1a. ἔλαβον σε 13, 11. — ἔλαφος δὲ 46, 8. — ἀγαθὸν μὲν 63, 7. — στόματος δὲ 77, 9. — Ξυλινόν τις 119, 1. — δρυτόμον δ' ἰδοῦσα 50, 3. — ἕτερος δ' ἐπ. 108, 26. — ἔλαφος κερ. 43, 1. — ἔλαφον τυρ. 95, 20. — χαλεπὸν κελ. 95, 50. — σφαγίδας μαχ. 97, 7. — ἔλαφος καθ' 46, 1. [θεράποντες 129, 19 steht in einem Verse, welcher, abgesehen von der kurzen Schlusssilbe, weder Penthemimeres noch Hephthemimeres enthält, also in dieser Fassung nicht überliefert sein kann.] Eine Sonderstellung, die wir mit 1c bezeichnen müssten, nimmt ἐπιμαρτυρῶ σοι 27, 5 ein.

ad 2b. νέος ἐν κύβοισι 131, 1.

ad 3a. ὁ μέγας δ' ἀγρ. 4, 5. — ὁ λύκος δ' ἀκ. 16, 3. — ὁ θεὸς δ' ἐπιστ. 20, 6. — ὁ νέος παρ. 37, 11. — ὁ τόπος μ' ἐλ. **96, 4.** — ὁ δ' ὄνος παν. 111, 17. — ὁ δ' ὄνος πρὸς 125, 4. — ὁ λύκος δ' ἔσω 132, 4. — τὸ κέρας κατ. 3, 4. 10. — 108, 11. — τὸν ὄνον κατ. 111, 4. — τὸν ἐμὸν τιθ. 13, 2 [Rutherf. hat in Consequenz vorher

gehender Verbesserungen statt des handschriftlichen *τὸ βέλος τ' ἔπη-ξεν* 68, 6 geschrieben: *τὸ βέλος τ' ἔπηξεν*. Diese Aenderung hat wenig Wahrscheinlichkeit, weil der Tribrachys offenbar das plötzliche Losgehen des Geschosses besser malt, als der Anapäst.]

ad 3b. *τὰ περισσὰ* 31, 19.

ad 3c. *ὑφ' ἑνὸς δὲ* 117, 8. — *ὃς Ὄλυμπον* 120, 6.

ad 5a. *ὁ δὲ μόσχος* 37, 7. — *ὁ μὲν ἵππος* 74, 10.

ad 5b. *τί γὰρ ἄρτι* 122, 5.

ad 6. *παρὰ πατρὸς* **98, 2.** — *πάλιν ἔστι* 51, 10. — *διὸ δυσκολαίνει* 74, 15.

Der Anapäst in den übrigen Füssen.

Als ausgemachte Thatsache haben es alle neueren Herausgeber betrachtet, dass Babrius den Anapäst nur im ersten Versfusse angewandt habe, und sich dementsprechend bemüht, ihn möglichst wegzuemendiren. Bei Lachmann findet er sich noch: 18, 3 *ὁδοιποροῦντος τὴν σισύραν* . . . 18, 13 *αὐτὸς δὲ ῥίψας τὴν σισύραν*.*) 70, 20 *καὶ κίσσα καὶ κορυδαλός*. 88, 8 *καί τις κορυδαλοῦ*. 88, 17 *εἶπεν κορυδαλός*. Er hält den Anapäst, wie er sagt, in Kunstausdrücken für zulässig.**) Die späteren Editoren haben ihn aber auch aus diesen Stellen zu entfernen gesucht. Bestimmend war für sie der Umstand, dass seit Duebners Animadversiones criticae de B. *μυθιάμβοις* Babrius als ein von römischer Metrik abhängiger Dichter aufgefasst wurde, in welcher der Anapäst nur im ersten Fusse als erlaubt gilt. Wir haben dem gegenüber wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass Babrius keineswegs durchweg die Gesetze des römischen Choliambus für seine Person als bindend betrachtet. Und wie er in der freien Anwendung des Anapästs im ersten Fusse weit über die griechischen Tragiker hinausgeht, so darf auch eine beschränkte Verwerthung des Anapästs im zweiten und vierten Fusse, die bei den griechischen Tragikern als ausgeschlossen gilt,***) nicht bei ihm als unmöglich angesehen werden. Als Analogon aus der späteren Zeit möchte ich den Trimeter des Georgius Pisides anführen, der ja in späterer Zeit wegen der Reinheit seines Baues vielfach gepriesen wurde, und bei dem auch die Menge der dreisilbigen Füsse eine weit geringere ist, als bei Babrius. Trotzdem hat er des öfteren einen Anapäst im zweiten und vierten Fuss angewandt, im zweiten Fuss z. B. de exped. Pers. I, 48 *καὶ τὴν διὰ πάντων* . . — I, 149

---

*) Ed. praef. p. XIII gesteht Lachmann indessen, lieber mit Meineke *σύρην* lesen zu wollen.

**) Ed. praef. p. XIII.

***) C. F. Müller de pedibus sol. in tragg. minn. trim. iamb. p. 26 ff.

τῶν φαντασιαστῶν. — II, 89 *καὶ τῆς βασιλείας*, — ebenso II, 302. 345. — III, 16. 63 etc. Seltener im vierten Fuss: I, 80 *τῶν ἀρετῶν*. — II, 280 *ἡνιοχῶν*. — II, 336 *κατόπιν τοῦ*. — II, 357 *κατόπιν κυνός*. Wenn also C. Deutschmann*) es wagt, für diese Anapästen an zweiter und vierter Stelle bei Babrius eine Lanze zu brechen, so können wir ihm nur beistimmen und die Herausgeber werden gut thun, wenigstens an folgenden Stellen die Anapästen nicht ohne weiteres zu verdrängen:

im zweiten Fuss: *τούτῳ κεχόλωμαι* 10, 12. — *τῷ τῶν Ἀράβων***) 57, 6. — *κύων ἐδίωκεν* 69, 2. — 75, 6 *οὐκ ἐξαπατῶ* (bei Rutherf. in der adn. critt. v. 6). — *ἐπὶ τῷ θεραπεύειν* 75, 15. — *σάλπιγξ τ' ἐκέλευε* 76, 12. — *καί τις κορυδαλοῦ* 88, 8. — *εἶπεν κορυδαλὸς* 88, 17. Ueberall ist hier der Anapäst in einem Wort enthalten. [Weniger wahrscheinlich ist anapästisch zu lesen: *ἔκειρεν ἀτέχνως* 51, 3. — *στέγῃ τε μελάθρων* 64, 5 und *ἐγὼ δὲ περιτρέχουσα* 128, 13, wo die Herausgeber den Tribrachys mit *positio debilis* in der letzten Auflösungssilbe statuiren. Indessen scheint der Vorschlag Eberhards *ἔκειρ' ἀτέχνως* und *στέγῃ μελάθρων τ' εἰμὶ* oder Streichung des *τε* acceptabler und die Lesart 128, 13 beruht vollends auf reiner Vermuthung. Der Vat. hat *περιτρέχουσα δ' ἐγὼ πάντοθεν κωλύω κτλ.* In *ἐπὶ τοῖς δὲ κέρᾱσιν* 43, 5 werden wir wohl jene beliebte Form des Tribrachys zu statuiren haben, wo die Arsis von der Thesis durch die Caesur getrennt wird und ein dreisilbiges Wort der Thesis folgt]; im vierten Fuss: *ὁδοιποροῦντος τὴν σισύραν* 18, 3. — *αὐτὸς δὲ ῥίψας τὴν σισύραν* 18, 13, die sich gegenseitig stützen. Vielleicht ist auch 1, 9 *μικρὸν διαστάς. χὠ μὲν ὀϊστὸς* mit dem Athous zu schreiben. Doch würde dann der Anapäst auf zwei Worte vertheilt sein, welche noch nicht einmal eng zusammengehören. Die Aenderung in *οἰστὸς* empfiehlt sich daher.

Ob der Anapäst im dritten Fuss *καὶ κίσσα καὶ κορυδαλὸς* 72, 21 zu vertheidigen ist, wird schwer zu entscheiden sein. Rutherford hält den ganzen Schluss der Fabel, in welchem auch dieser Vers steht, für unecht, weil in der Paraphrase sich davon keine Spur findet. 59, 9 wird *τὰ κέρᾰτα* als Tribrachys aufzufassen sein, obgleich die Cäsur hinter dem Artikel keine volle Wirkung hat, und diese Form des Tribrachys sehr selten ist.***)

---

*) De Babrii Choliambis. Wiesbaden 79. S. 12 ff.

**) Die Wahrscheinlichkeit, dass Babrius, welcher v. 12 die Form *Ἄραβες* gebraucht, wenige Zeilen vorher eine andere, *Ἀράβιοι*, angewandt habe, ist ohnedies nicht gross.

***) Eberhard will deshalb lieber *τῶν ὀμμάτων κέρατα* schreiben, vgl praef. p. XI.

Auflösung der Arsen.

Wie der Anapäst eine umfangreichere Anwendung findet, als sie in den freilich zumeist spärlichen Fragmenten der vorbabrianischen Choliambographen nachweisbar ist, so hat sich Babrius auch, um seinen Mythiambus zu beleben, der Auflösung der Arsen in grösserem Maassstabe (etwa 250 mal) bedient. Jedoch finden sie sich fast nur in der ersten Hälfte des Verses; auf die zweite Hälfte kommen nur 12 Tribrachen im vierten Fusse, während im fünften und sechsten natürlich Auflösungen auch bei Babrius niemals angewandt sind. Die fliessende Aussprache der Auflösungssilben hat er auf verschiedenste Weise zu erleichtern gewusst:

1. Für die beiden consonantischen Scheidewände oder doch wenigstens für eine von den beiden, welche die zwei Auflösungssilben des Tribrachys oder Daktylus unter einander und von der folgenden Thesis trennen, werden, wie wir es ähnlich schon beim Anapäst sahen, mit Vorliebe die Liquiden *λμνρ* gewählt oder Worte gebraucht, in welchen ein Silbenpaar der consonantischen Scheidewand ganz entbehrt. Die Ausnahmen sind verhältnissmässig selten und wird in solchen Fällen die schnelle Aussprache durch enge Zugehörigkeit zum folgenden erzwungen: *δὲ* | *νέμεσις* — *ἴχνευεν* | *ὄρεων* — *τένοντα* | *πέλεκυν* — *μακρὸν* | *ἑπέρα* — *κώδωνα* | *δι' ἀγορῆς* — *δὲ* | *διαβάς* — *ἐχθρὸν* | *ὁ λέων* — *ποτ'* | *ἐπεβούλευεν*.

2. Die Arsis wird in der Regel von der Thesis getrennt. Diese Regel erleidet nur in den Tribrachen des zweiten Fusses des öfteren (siebenmal in 70 Tribrachen) eine Ausnahme, sonst noch dreimal in den 20 Daktylen des ersten Fusses, zweimal in 27 Tribrachen des dritten Fusses und einmal in den 110 Daktylen des dritten Fusses. In diesen insgesammt 13 Fällen*) bildet der dreisilbige Fuss stets die ersten drei Silben eines viersilbigen Wortes wie *μαχομένη*, *πνιγόμενος* etc.

3. Die erste der beiden Auflösungssilben darf nie die letzte Silbe eines zweisilbigen oder die vorletzte Silbe eines mehrsilbigen Wortes sein.**) Die Auflösungssilben beginnen also ein neues Wort

*) Ueber die corrumpirte Stelle 99, 3, vgl. unter Tribrachys im vierten Fuss.

**) Von dieser Regel finden sich nur vier Ausnahmen an allgemein als verdächtig anerkannten Stellen: *πότερ' ἀναβαίνειν* 8, 2 in einem Tetrastichon. — *ἀεὶ γὰρ ἕν γε τιλλόμενος ἐγυμνοῦτο* 22, 13, wo auch die kurze Schlusssilbe verdächtig ist; der darauffolgende Vers hat dann weder Penthemimeres noch Hephthemimeres, ist also auch unbabrianisch. — *ὑπὸ μύλην* 29, 2 in einem Tetrastichon — und *κακὸν ἐπιχαίρειν* in der allgemein als unecht erkannten Fabel 116, 16; — 95, 90 hat zwar Suidas *ἔγκατα λαφ.*, doch giebt der Athous *σάρκας λαφ.* was ganz unanstössig ist. Das oben

oder bestehen aus zwei (näher bestimmten) einzelnen Worten mit Ausnahme der 13 Fälle, die schon unter Nr. 2 erwähnt sind.

4. Die Verse, welche in den ersten drei Stellen einen Anapäst, Tribrachys oder Daktylus haben, werden fast durchweg durch die Penthemimeres zerlegt.

5. Die Belastung der Auflösungssilben oder der Thesis im Tribrachys durch *Positio debilis* wird vermieden. Ausnahmen sind *ἀλγοῦν δὲ πρόβατον* 51, 5. — *στέγῃ τε μελάθρων* 64, 5 (wofür Eberhard στ. μελ. τ' oder Streichung des τε vorschlägt). — *ἔπρεπε σοι* 95, 32, (wo möglicherweise das σοι späterer Zusatz ist und mit Bergk und Eberh. ἔπρεπεν zu schreiben.) — *χεῖρας ἐπεκρότησεν* 99, 43 (vielleicht ἐκρότησ' ἐπ' ?). — *γὰρ τὸ μακρὸν οὐχ* 75, 7, (wofür Ahrens τὤκρον = *ad summum* vorschlägt, während Rutherford den Vers ganz auswirft. 128, 13 beruht *περιτρέχουσα* nur auf Conjectur Rutherfords, welche somit unwahrscheinlich ist.)

6. Zweisilbige Präpositionen haben in Compositen den Accent auf der ersten Silbe. Auffällig ist daher *ἀφόβως περιλαβεῖν* 10, 6.

7. Ist die Arsis ein zweisilbiges Wort, so darf sie vom folgenden nicht durch die Interpunction getrennt werden, muss vielmehr eng damit zusammenhängen. (Ausnahme 22, 5: *ἤρα γυναικῶν δύο, νέης τε καὶ γραίης*). Das zweisilbige Wort endigt, wenn es ein Substantiv ist, auf ς oder ν (Ausnahme 128, 3 *τὸ γάλα δ' ἀμ.*).

Der Tribrachys.

Der Tribrachys findet sich nur in den ersten vier Füssen, im ganzen etwa 114 mal: davon kommen beinahe zwei Drittel, nämlich 71 auf den zweiten Fuss, 25 auf den dritten, 12 auf den vierten

---

erwähnte Gesetz über die Stellung der Auflösungssilben, welches Crusius (de aet. S. 171) als ein speciell römisches betrachtet, scheint von einzelnen griechischen Iambographen auch beobachtet worden zu sein. Wenigstens hat Archilochus in 40 Iamben (Bgk. PLG. II[4], 388 ff.) in fünf Auflösungen nirgends und in den folgenden 64 trochäischen Tetrametern (S. 396 ff.) in sieben Auflösungen nur einmal (74, 2) dagegen gefehlt. Auch dem Zeitgenossen des Babrius, Diogenes Laertius, lässt sich in den beiden Auflösungen, die sich in seinen 11 Choliamben finden (Mein. frg. 2, 3) *τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἥλῳ.* kein Verstoss dagegen nachweisen Ebenso fehlt Phönix in den 13 oder 14 Auflösungen nur zweimal dagegen (2, 5 u. 18), was doch wohl nicht ganz zufällig ist: Noch Georgius Pisides beobachtet grösstentheils dieselbe Regel wie de exped. Pers. acr. I, 17: *σὺ γὰρ πεπειθὼς ὁ βασιλεύς.* I, 58. 159. II, 19. 33. 49. 114. 165. 170. 280. 315. 340. 366. Eine Ausnahme findet sich erst (nach nahezu 700 Trimetern) III, 64: *ἔσπευδες αὐτὸν εἰς πόλεμον ὑφαρπάσαι*, wenn nicht etwa *πόλεμον* als Anapäst gedacht ist, was bei dem die Quantität keineswegs überall streng beachtenden Dichter nicht ausgeschlossen ist, zumal der Anapäst im vierten Fusse bei ihm eine häufige Anwendung findet.

und nur sechs auf den ersten, da dieser ja schon durch die häufige Anwendung des Anapästs belebt wird.

Im ersten Fuss (sechsmal) sind Arsis und Thesis stets getrennt.

1. Die Thesis ist der Artikel oder ein anderes einsilbiges Wort, welches zum folgenden gehört, die Arsis der Anfang eines drei- oder mehrsilbigen Wortes:

a) *τὰ κέρατα* 43, 15 (könnte auch Anapäst sein. Das *α* ist in *κέρατα* lang: 21, 4; 37, 8; 43, 12; kurz: 59, 9, vgl. 43, 5). — *ὁ πόλεμος* 76, 2.

b) *ἔτ' ἐπετίθει* 111, 10.

2. Die Thesis ist der Artikel, die Arsis ein zweisilbiges Substantiv, welches mit dem folgenden eng zusammenhängt, die Arsis schliesst

a) mit einem Consonanten *τὸν Ἴτυν ἄωρον* 12, 4. — *τὸ βέλος ἔπηξεν* 68, 6 (vgl. unter Anapäst ad 3a);

b) mit Vokal nur: *τὸ γάλα δ' ἀμέλγοντ'* 128, 3. Auch hier aber werden die Auflösungssilben durch die sich anschliessende Partikel *δ'* von dem folgenden getrennt.

Im zweiten Fuss (etwa 70 mal): Nur zweimal fehlt Penthemimeres (97, 1. — 102, 1, dagegen beruht 128, 13 nur auf schlechter Conjectur).

1. Die Arsis ist der Anfang eines dreisilbigen Wortes, die Thesis der Schluss eines

a) dreisilbigen: *ἔδωκε* | *ποταμῷ* 36, 2 (das hinter der Cäsur stehende Wort ist anapästisch gebaut); ebenso 46, 2. 4. — 64, 1. — 91, 2. — 92, 2. — 103, 12. — Pr. II, 7. — 123, 1. 124, 9. — 134, 15 (unsicher ist *ἔπνιγεν ὑδάτων* 27, 2); *ἐντεῦθεν* | *Ἄραβες* 57, 12 (das hinter der Cäsur stehende Wort ist ein Tribrachys, der auf einen Consonant schliesst), ebenso 103, 4. — 115, 9 — [und *ἔκειρεν* | *ἀτέχνως* 51, 3, welches wegen der *Positio debilis* Verdacht erregt. Eberhard schlägt gut vor *ἔκειρ'* | *ἀτέχνως*];

b) zweisilbigen Wortes: Auch hier ist das folgende Wort häufiger Anapäst, als Tribrachys: *ἐπ' αὐτὸν* | *ἐτίθει* 7, 12; ebenso 24, 2. — 43, 10. — 127, 10. — 139, 2; — *οὐκ εἰμὶ* | *γέρανος* 13, 5; ebenso 112, 1. — 135, 9. Aehnlich wäre *περιόντες* | *ἐλέγοντ' ὄψα* 137, 6; die Stelle ist indessen ganz anders überliefert und die Elision in *ἐλέγοντ'*, wie wir unten sehen werden, unstatthaft.

2. Die Thesis wird gebildet durch ein einsilbiges Wort, wie *δὲ*, *τὶς*, *γὰρ*, *ποτ'*, *μὲν*, *μὲ*, *τε*, welches eng zum vorhergehenden gehört, mit diesem also gewissermaassen eine Einheit bildet, die Arsis ein dreisilbiges Wort, meist Nomen. Die Cäsur des Verses ist demnach die Penthemimeres:

δὲ: Tribrachys: πολὺς δὲ | κάλαμος ἐκ. 36, 4; ebenso 36, 9. — 43, 5. 6. — 51, 5. — 85, 11. — Positionslänge: κέρας δὲ | φοβερὸν πᾶσιν 95, 22 und στρουθοὶ δὲ | συνετὰ πρὸς Pr. I, 11. — Anapäst: ὁ Ζεὺς δὲ | διαβάς τ' αὐτὸ 68, 7; ebenso 95, 64. — 119, 5. — 129, 20 [88, 8 κορυδοῦ beruht auf Conjectur, um den Anapäst κορυδαλοῦ wegzuschaffen]. — Einmal ist *correptio attica* in der Thesis zu statuiren: ἀλγοῦν δὲ | πρόβατον εἶπε 51, 5. — τὶς: ὄνος τις | ἀναβὰς 125, 1. — ὄνῳ τις | ἐπιθεὶς 138, 1. — κύων τις | ἐδίωκ' 69, 2 — μή πού τις | ἔλαφος ἧμ. 95, 54. — ἰδών τις | ἔλεγεν ἄδ. 117, 2. — γὰρ: πεινῶ γὰρ | ἐλάφου 95, 5. — ἑνὸς γὰρ | ἀσεβοῦς 117, 3. — ποτ': οὐρῇ ποτ' | ὄφεως 134, 1. — τε: λεπτῷ τε | καλάμῳ 8, 2. — στάμνοι τε | μέλιτος 108, 18 [στέγῃ τε | μελάθρων ist wegen der *positio debilis* verdächtig, das τε ist wohl zu streichen]. — μὲν: χηλῆς μὲν | ἕνεκα 43, 4. — μὲ: σύ τοί με | πέρυσι 89, 4.

3. Die Thesis wie in Nr. 2, die Arsis der Anfang eines fünfsilbigen Verbs: Λέων ποτ' | ἐπεβούλευεν 97, 1. — Λέων τις | ἐβασίλευεν 102, 1 [ἐγὼ δὲ | περιτρέχουσα 128, 13 beruht nur auf Conjectur und ist auch wegen der *positio debilis* verdächtig].

4. Die Thesis ist der Schluss eines dreisilbigen Wortes, die Arsis besteht aus Artikel und Anfang eines zweisilbigen Nomens: Αἴσωπος | ὁ σοφὸς Pr. II, 5. — ἐμέμφεθ' | ὁ λέων 97, 10. Dagegen steht das ähnliche σκεψόμενος | ὁ θύτης 54, 2 in einem verdächtigen Tetrastichon.

5. Die Thesis wie in Nr. 2, die Arsis wie in Nr. 4: μὲν | ὁ γέρων 37, 6. — μὲν | ὁ λέων 67, 2. In Nr. 4 und 5 wird der Artikel mit dem folgenden Nomen offenbar als Einheit gedacht.

6. Die Thesis wie in Nr. 1, die Arsis durch den Artikel und die Partikel δὲ gebildet. Enger Zusammenhang mit dem folgenden Wort ist in dieser Form selbstverständlich: ἐλθοῦσιν | ὁ δὲ λιθουργὸς 30, 7. Die Penthemimeres aber ist in einem solchen Vers nicht angebracht.

7. Die Thesis wie in Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Wort (Präposition). Enge Verbindung mit dem folgenden Wort ist auch hier selbstverständlich: ἤλαυνε | διὰ γῆς 57, 3.

8. Die Thesis wie in Nr. 2, die Arsis = Nr. 7: γὰρ | ὑπό σου 78, 5.

9. Arsis und Thesis sind nicht durch die Cäsur getrennt, sondern bilden zusammen die drei ersten Silben eines viersilbigen Wortes. Diese Form des Tribrachys kommt im ersten und vierten Fusse nirgends vor: μαχομένῃ 36, 10. — θεμελίοις 59, 14. — πολεμίων 85, 8. — μεσόγεων 111, 8. — κατέπεσε(ν) 111, 12. 18. — Weniger elegant ist ἀφόβως | περιβαλεῖν 98, 9, weil sonst die zweisilbigen Präpositionen den Versaccent auf der Anfangssilbe zu haben pflegen. Der schwerfällige,

vorhergehende Anapäst ἀφόβως kann den Verdacht einer Verderbniss nur bestärken. [130, 8 beruht αὐτὴν σκυταλίδ' ἔσεισε lediglich auf falscher Aenderung. Der cod. Vat. giebt τὴν σκύδαλιν ἔσ. Knöll: τήν τε σκυταλίδ', was gegen das Betonungsgesetz der Auflösungssilben wäre, Eberhard, Babr. p. 178 ἀκρὴν σκυταλίδ', Gitlbauer αὐτὴν σκυταλίδ', am besten O. Crusius, Jhrbb. 1883, 230 τὴν σκανδάλην, vgl. Alciphr. ep. III, 22].

10. Die Arsis ist der Anfang eines dreisilbigen Wortes, die Thesis ein eng zum folgenden gehöriges und zwar:

a) der männliche Artikel: βαιῷ δ' ὁ | μέλεος κυν. 129, 24. — ἀπῆλθ'· ὁ | δ' ἀδεῶς 5, 8;

b) eine Präposition: πᾶσ' ἦν ἐν | ὄρεσιν εὐτ. 128, 6.

Ganz beispiellos wäre τὰ λοιπὰ | δὲ μέρε' εἶπεν 134, 4. Der Vatic. hat μέρη, die Paraphr. und Knöll μέλη, Eberhard, Anal. Babr. p. 181 μέλε'. Wenn wir mit Crusius, Jhrbb. 1883, 233 etwa τὰ λοιπὰ γυῖα δ' εἶπεν schreiben, fällt der Tribrachys weg. Mit Sicherheit lässt sich der Text nicht wiederherstellen.

Im dritten Fuss (etwa 25 mal). Arsis und Thesis wird mit nur zwei Ausnahmen (100, 3 und 135, 1) durch die Penthemimeres geschieden. Weil die Hauptcäsur bereits vorüber ist, herrscht in Betreff der Silbenzahl des die Arsis bildenden Wortes grössere Freiheit.

1. Die Thesis ist Endsilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis der Anfang eines mehrsilbigen: δίκελλαν | ἀπολέσας 2, 2. — αὐτόριζον | ἄνεμος 36, 1. — κάλαμος | ἑκατέρωθεν 36, 4. — τένοντα | πέλεκυς 37, 12. — τοὔργον | ἐτετέλεστο 55, 3. — ἔσειεν | Ἄρεος 68, 4. — εὐθύ· | διόπερ 74, 10. — μετ' αὐτόν· | διόπερ 74, 12. — χλωρὸν | ἔφαγον 87, 7. — (αὐτὸν | ἔλεγεν 96, 2 steht in einer wohl erst später in ein Tetrastichon zusammengezogenen Fabel). — αὐτὸν | ἐπεκάλουν 101, 2. — ἔλεγεν | ἄδικα 117, 2. — ὡρόμαντιν | ἀπολέσας 124, 15. — Weniger elegant ist wegen der *positio debilis* der zweiten Arsissilbe κερδῷ δὲ χεῖρας ἐπεκρότησεν 95, 43, vgl. S. 834 N. 5.

2. Die Thesis ist die Schlusssilbe eines zweisilbigen trochäisch gebauten Wortes, die Arsis ein zweisilbiges Wort, welches eng zum folgenden gehört: αὐτὸν | ἐπὶ τὸ δεῖπνον 42, 3. — ἦσαν | ἐπὶ Νίνου Pr. II, 3. — ὁ Μῶμος· | ἔτι γὰρ 59, 6.

3. Die Thesis ist Schlusssilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis besteht aus Artikel und Anfang eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes: εἶδε | τὸ θέρος 88, 6. — ἐχθρὸν | ὁ λέων 95, 84. — ἔδακεν· | ὁ δ' ἐδίωκε 112, 1.

4. Die Thesis ist ein einsilbiges, zum vorhergehenden gehöriges Wort, die Arsis = Nr. 1: μὲν | ὄνυχας 98, 7. — μὲν | ἐπενοεῖτο 111, 14. — δὲ | κεχυμένων 127, 6.

5. Die Thesis = Nr. 4, die Arsis ein zweisilbiges Wort, welches mit dem folgenden dem Sinne nach zusammenhängt: τὸν | ὄνον ἔχων 111, 1.

6. Arsis und Thesis sind in demselben Wort enthalten, welches aber viersilbig ist. Die Thesis bildet die erste Silbe des Wortes: ἐγένετο 100, 3 und πριάμενος 135, 1. —

In einzelnen Fällen ist es der Position wegen nicht möglich, zu entscheiden, ob Daktylus oder Tribrachys anzunehmen: ἔστι χρόνιον 75, 3. — 95, 81. — 107, 13.

Im vierten Fuss (zwölfmal) Arsis und Thesis durchweg durch Cäsur getrennt. [99, 3 schlägt Ellis Journ. of Philol. IV, 211 vor ἀλλ' ἐνέχυρον οὐ δώσεις, wozu aber das Folgende schlecht passt. Für Rutherfords Conjectur ἀλλ' ἐπ' | ἐνεχύρῳ δώσεις lässt sich als Analogon höchstens Nr. 7 anführen. Sie ist also sehr gewagt. Die ganze Fabel scheint übrigens zusammengezogen zu sein und der letzte Vers erst später hinzugefügt.]

1. Die Thesis ist Schluss eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis Anfang eines mehrsilbigen: ἀγυρμὸς | ἐγεγόνει 102, 5. — ἀλλὰ | διετέλουν 136, 6. —

2. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Wort, welches eng zum folgenden gehört: ἠδύναντο | κατὰ μίην 47, 8. — πελαργέ τίνι βίῳ 13, 9. —

3. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis besteht aus einem einsilbigen Wort, welches eng zum folgenden gehört (Artik. Präpos.) und dem Anfang eines dreisilbigen:

a) παρῆκε | τὸν ἱκέτην 107, 9.

b) κώδωνα | δι' ἀγορῆς 104, 4.

4. Die Thesis = Nr. 1, die Arsis besteht aus dem Artikel ὁ und der Partikel δὲ, welche also beide mit dem folgenden gewissermassen eine Einheit bilden. δὲ χόλασιν· | ὁ δὲ λέων 1, 10. — ἔδωκεν· | ὁ δὲ γέρων 33, 18. —

5. Die Thesis ist ein einsilbiges zum vorhergehenden gehöriges Wort, die Arsis = Nr. 1: δὲ | λιπαρόν 103, 10.

6. Die Thesis = Nr. 5, die Arsis besteht aus dem als Demonstrativpronomen gebrauchten Artikel ὁ, der apostrophirten Partikel δέ und dem Anfang eines mehrsilbigen Particips: τις | ὁ δ' ἀποπηδήσας 108, 21 (ähnlich im dritten Fuss 112, 1).

7. Wenig elegant wird zweimal in die Thesis der Artikel und in die Arsis ein zweisilbiges, zugehöriges, consonantisch schliessendes Substantiv gestellt, welches dem Sinne nach mit dem Folgendem zusammenhängt: ὧν ὁ | θεὸς ἐσυλήθη 2, 12. — πῶς ὁ | θεὸς ἂν εἰδείη 2, 14.

Der Daktylus.

Der Daktylus findet sich im ganzen etwa 130 mal. Seine eigentliche Domäne ist der dritte Fuss, in welchem er etwa 110 mal vor-

kommt (der Tribrachys 27mal). Daneben erscheint er nur noch 17 oder 18mal im ersten Fuss (neben sieben Tribrachen und etwa 140 Anapästen). Im dritten Fuss wird er mit nur einer Ausnahme (60, 2) so gestellt, dass Arsis und Thesis durch die Penthemimeres getrennt werden. Im ersten Fuss kommt er dreimal in demselben Worte vor. Auch in dieser Hinsicht hat also der erste Fuss vor den übrigen grössere Freiheit.

Im ersten Fuss: Die Verse haben durchweg die Penthemimeres.

1. Die Arsis ist der Anfang eines dreisilbigen, die Thesis also ein einsilbiges Wort.

a) mit langem Vokal oder Diphthong: *ὦ | πέλαγος εἶπεν* 71, 3. — *καὶ | θερινὸν ὕδωρ* 72, 6. — *εἰς | πόλεμον ἄρχειν* 85, 17. — [*τῶν | Ἀραβίων* 57, 6 ist Vermuthung Duebners, um den überlieferten Anapäst an zweiter Stelle fortzuschaffen, wozu er nicht berechtigt scheint. — Aehnlich wäre *μὴ | καταγέλαστον* 80, 4 nach Suid., während der Ath. *ἄνευ γέλωτος* hat. Das ganze Tetrastichon ist vermuthlich in der erhaltenen Form nicht babrianischen Ursprungs].

b) mit Positionslänge: *τὸν | πέλεκυν* 38, 5. — *τὸν | κέραμον* 125, 2, — wohl auch *τὰ | πρόβατα* 113, 4, welches jedoch auch für Tribrachys gehalten werden könnte, vgl. 51, 5.

2. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Substantiv, welches consonantisch schliesst und mit dem Folgenden dem Sinne nach eng zusammenhängt:

a) *τοὺς | πόδας ἔνιζον* 2, 10. — *τοὺς | ἅλας ἀκούων* 111, 2. = *τὴν | πόλιν ἀφεῖσα* 126, 4. — *εἰς | λύκον ἀλώπηξ* 53, 1.

b) *τὸ | κρέας ἀφῆκε* 79, 6. — *τὸν | τόπον ἐδείκνυ* 50, 10.

3. Die Thesis = Nr. 1a. Die Arsis besteht aus dem Artikel *ὁ* und dem Anfang eines zweisilbigen Wortes: *οὐχ | ὁ μέγας* 112, 9.

4. Arsis und Thesis in demselben viersilbigen Wort vereinigt. Die Auflösungssilben nehmen die Mitte desselben ein.

a) die erste Silbe ist eine Präposition: *συνθέμενος* 30, 6. — *ἐξέφαγε* 86, 5.

b) Freier ist *ἡμίονος* 62, 1. — Ob die schwerfällige Verbindung des Daktylus im ersten mit dem Tribrachys im zweiten *σκεψόμενος ὁ θύτης* 54, 2 dem Babrius zugeschrieben werden darf, ist sehr zweifelhaft, da sie in einem unsinnigen Tetrastichon steht.

Im dritten Fuss (110mal). Betreffs der Länge des hinter der Penthemimeres folgenden Wortes herrscht wiederum grössere Freiheit, da die Hauptcäsur bereits vorbei ist.

1. Die Thesis ist Schlusssilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis die Anfangssilben eines dreisilbigen Wortes:

a) die Thesis hat naturlangen Vokal oder Diphthong: ὑγραῖς | χολάσιν 1, 10, ganz ebenso 1, 16. — 4, 2. — 9, 5. — 13, 1. — 21, 9. — 31, 2. — 33, 16. — 36, 12. — 37, 1. — 45, 3. — 51, 1. — 63, 2. — 68, 9. — 74, 6. — 76, 10. 11. — 82, 3. — 85, 14. — 94, 1. — 105, 1. — 109, 1. 2. — 112, 9. — 119, 7. — 122, 9. 10; — vereinzelt: δαίτῃ | 'λέλυτο 32, 9; — σαγήνην | ἔλαβε 9, 6, — ganz ebenso: 13, 8. — 15, 7. — 17, 3. — 18, 2. — 22, 3. — 43, 10. — 68, 1. — 77, 1. — 79, 2. — 84, 1. — 94, 8. — 95, 7. [Unsicher ist wegen der *correptio attica* in der ersten Auflösungssilbe ἀκούεις | ἔπρεπέ σοι 95, 32 und die Vermuthung Bergk's und Eberhards, dass σοι späterer Zusatz und ἔπρεπεν zu schreiben sei, hat viel für sich. Man darf eben nicht vergessen, dass Babrius sonst sich Mühe gibt, die schnelle Aussprache der Auflösungssilben zu ermöglichen. (Ueber die willkürliche Anwendung des ν ἐφελκ. vor Conson. vgl. Rutherford Einl. S. XCV)]. 95, 90. — 102, 12. — 120, 3. — 122, 1. — 132, 10. — ἐπιθεὶς | ξόανον 138, 1.

b) die Thesis hat Positionslänge: οἰκόσιτος | πρότερος 108, 4. — Hierher gehört wohl auch ἔστι | χρόνιον 75, 3 und ἐπτόησο πρόβατον 95, 81, da ein Tribrachys mit *correptio attica* in der Thesis sich nur einmal, 51, 5: δὲ | πρόβατον nachweisen lässt (vgl. S. 836 unter Nr. 2 die ähnlich gebildeten Tribrachen).

2. Die Thesis = Nr. 1, die Arsis ist der Anfang eines vier- oder fünfsilbigen Wortes:

a) die Thesis hat langen Vokal oder Diphthong: αὐτοῖς | πολεμίην 21, 2, ebenso 36, 5. — 52, 5. — παρέλκειν | ἐπετίθει 7, 2. — 11, 2. — 13, 2. — 20, 5. — 21, 1. — 23, 2. 44, 4. — 47, 7. — 74, 5. — 84, 4. — Aehnlich ἑαυτῷ | κατέλιπεν 131, 2. — Θεμελίοις | γεγονέναι 59, 14. — ὀνείην προσεπέθηκεν 7, 13, — ebenso 26, 1. — 31, 6. — 50, 8. — 103, 11. — φρύνου | συνεπάτησε 28, 1. — 32, 8. — 117, 8. — [πάλιν δὲ κερδὼ καθικέτευε φ. 95, 47 ist unhaltbar, da Babrius das Augment nie weglässt ausser hier und da im Plusquamperfect. Der Fehler liegt in der Präposition, weil mit Beibehaltung des Versschlusses καθικέτευε φωνήσας der Vers der Penthemimeres und Hephthemimeres entbehren würde, also unbabrianisch wäre. Schreiben wir aber πάλιν δὲ κερδὼ ἱκέτευε φ., so ist der Hiatus anstössig. Ich vermuthe deshalb, dass hier wie so oft, eine grössere Verderbniss durch eine Glosse hervorgerufen sei und dass Babrius etwa geschrieben: πάλιν δὲ ταύτην ἱκέτευε φ. Dann hat wohl ein Magister das Bedürfniss gefühlt, dies Pronomen durch

κερδῷ am Rande zu erläutern und dies wurde von einem Abschreiber aufgenommen. Ein aufmerksamer Leser, dem der Hiatus auffiel, hat wohl dann die Präposition hinzugefügt. Mit Sicherheit lässt sich die Stelle wohl nicht corrigiren]. —

b) die Thesis ist positionslang: ὁ μέλεος | κυνιδίῳ 129, 24. — Aehnlich ὀδοῦσι | βραχυτάτοις 107, 13.

3. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Wort (meist Präposition), welches mit dem folgendem eng verbunden ist. (Ausnahme: 22, 5 ἥρα γυναικῶν | δύο, νέης τε καὶ γραίης):

a) die Arsis ist eine Präposition: κεράστης | ὑπὸ τὸ καῦμα 43, 1. — δικαίως | ὑπὸ φίλων 105, 6. — ἐλθεῖν | ὑπό τε 108, 15. — ἀκούων | παρὰ θαλ. 111, 2. — αὐλῇ | παρὰ φάτν. 129, 8. — ἐλθεῖν | ἐπὶ τὸ 97, 3. — αὐτῇ | διὰ τίν' 126, 3. —

b) die Arsis ist eine Conjunction: πάντων | ἅτε σύνεστιν 63, 9. — αὐτοῖς | ὅτι σὺ 75, 19; — ein Substantiv: τούτου | κυνὶ φίλῳ 42, 2. — αὐτῶν | λύκον ἔμ. 113, 2. — ὀρνιθοθήρῃ | φίλος ἐπ. 124, 1. — μονήρης | λύκον ἔφ. 132, 1. —

4. Die Arsis ist der Anfang eines drei- oder mehrsilbigen Wortes, die Thesis ein einsilbiges Wort, welches mehr oder weniger eng zum vorhergehenden gehört.

a) die Thesis hat langen Vokal oder Diphthong: μοι | χάριτας 50, 15. — σοι | πτέρυγες 77, 4. — μοι | περιτέθεικεν 100, 7. — Freier gebildet ist: πᾶν | ἐπιτέθεικεν 7, 16. — θεὶς | ἐτερέτιζεν 9, 4. — νῦν | λιβάδα 24, 6. — παῖ | βασιλέως Pr. II, 1.

b) mit positionslanger Thesis: τις | πρόβατα 113, 1.

5. Die Thesis ist = Nr. 4, die Arsis = Nr. 3:

a) στὰς | ἐπὶ θύρας 97, 5 (Arsis = Nr. 3a, Thesis = Nr. 4a).

b) τις | κατὰ τύχην 132, 3 (Arsis = Nr. 3a, Thesis = Nr. 4b).

c) τις | βίον ἔχων 108, 1 (Arsis = Nr. 3b, Thesis = Nr. 4b).

6. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis besteht aus Artikel und Anfang eines zweisilbigen Nomens, welches auf einen Consonant endigt: αὐτοῖς | ὁ πόνος 38, 3. — ὁ λέων, | ὁ δ' ὄνος 67, 2. — πολεμίων | τὸ γένος 85, 8. — σίδηρος | τὸν ἐμὸν 100, 10. — γομώσων | τὸν ὄνον 111, 9. —

7. Vereinzelt: σώζων | ἐπ' ἀχύροισι 76, 9, vgl. Nr. 3a.

8. Die Arsis besteht aus dem Artikel und der Partikel δὲ, die Thesis ist:

a) = Nr. 1: βράδιον | τὸ δὲ τάχιον 127, 7.

b) = Nr. 4a: μῦς | ὁ δὲ λέων 82, 2.

9. Arsis und Thesis sind in einem viersilbigen Worte enthalten: πνιγόμενος 60, 2.

Verbindung mehrerer dreisilbiger Füsse in einem Verse.

Die Verbindung zweier dreisilbiger Füsse in einem Verse ist nicht allzu häufig. Sie kommt auf 100 Versen immer etwa zweimal vor. Dabei wird die Verbindung ungleichartiger Füsse sichtlich bevorzugt. Drei dreisilbige Füsse finden sich nur 106, 15 *ὅπερ εἶχεν ὁ λέων νεοδρόμῳ λαβὼν θήρῃ*, also in einer Fabel, welche, wie oben (S. 825, Anm.) erwähnt, auch sonst verdächtig ist. Am beliebtesten ist die Anwendung eines Anapästes im ersten zugleich mit dem Daktylus im dritten Fuss (13, 2. 8. — 26, 1. — 32, 8. — 37, 1. — 42, 2. — 43, 1. — 74, 12. — 84, 4. — 94, 8. — 117, 8. Das υ in *εὐθύ* 74, 10 scheint nach Analogie von 126, 5 kurz zu sein). Dem Tribrachys im zweiten folgt siebenmal ein Daktylus im dritten (43, 10. — 59, 14. — 67, 2. — 85, 8. — 95, 64. — 129, 24. — 138, 1), dem Tribrachys im zweiten — was sich übrigens z. B. Martial nirgends gestattet — dreimal der Tribrachys im dritten (36, 4. — 112, 1. — 117, 2); der Anapäst im ersten ist viermal mit dem Tribrachys im zweiten vereinigt (43, 5. — 98, 9 [?]. — 129, 20. — 137, 6), der Daktylus im ersten und dritten Fuss zweimal (111, 2. — 112, 9), der Anapäst im ersten mit dem Tribrachys im vierten dreimal (104, 4. — 107, 9), der Anapäst im ersten mit dem Tribrachys im dritten 74, 10, der Anapäst im ersten mit dem Tribrachys im vierten 108, 21, der Anapäst im ersten mit dem Anapäst im zweiten 75, 15, der Daktylus im dritten mit dem Tribrachys im vierten 1, 10 und der Daktylus im ersten mit dem Tribrachys im zweiten Fuss in dem verdächtigen Tetrastichon 54, 2. Zuweilen sind die Silben in einer deutlich erkennbaren Absicht angehäuft, so 43, 10 um die hurtige Flucht des Hirsches zu schildern: *καὶ μακρὸν ἐπέρα πεδίον ἴχνεσιν κούφοις*, ebenso von der Verfolgung der Maus durch den Hund 112, 1: *μῦς ταῦρον ἔδακεν· ὁ δ' ἐδίωκεν ἀλγήσας* (ähnlich 32, 8) und 95, 64: *ἄλλους δὲ βασιλεῖς ὑπερέθιζε*, um den Ingrimm des getäuschten Hirsches zu veranschaulichen.

Der Spondeus.

Während die römischen Choliambographen, mit denen Babrius verglichen zu werden pflegt, den Spondeus im zweiten, vierten und fünften Fusse vollständig meiden, zeigt sich Babrius auch darin von griechischer Metrik abhängig, dass er sich hier und da einen Spondeus an fünfter Stelle gestattet. An erster und namentlich dritter Stelle ist er weit häufiger als der reine Iambus, dergestalt, dass auf zwei Spondeen kaum ein reiner Iambus kommt. Die irrationale Länge in der zweiten*) und vierten Thesis wird vermieden. In

*) 28, 1 *φρύνου γέννημα* ist bereits von Knöll durch Umstellung getheilt. Vgl. über nothwendige Umstellungen im überlieferten Texte bei Babrius Rutherford, Einl. S. XCII.

der zweiten findet sich indessen dreimal der Diphthong *οι* verkürzt, was bekanntlich auch sonst vorkommt*): *τί σοι ποιητέ' ἐστίν* 1, 8 [Bergk, Seidler, Eberhard, Rutherford. — *ποιητόν* Ath. — *πτοητόν* Schneidewin vgl. S. 847 unter Hiatus]. — *καὶ προσποιηθεὶς* 97, 2. — *ἀλλ' εἰ τοιαῦτα* 130, 10—; ebenso in der vierten: *τοιοῦτον* 28, 7. — *προσποιητὰ* 103, 5 [*προσποιητά* auch in der vermuthlich unechten Fabel 106, 17]. *Correptio attica* findet sich etwa 24mal an zweiter und 18mal an vierter Stelle. Dabei scheinen nur die flüssigsten Liquiden *ρ* und *λ* und unter diesen wiederum weitaus am häufigsten *ρ* (35 *ρ*, 7 *λ*) einer Muta folgen zu dürfen, meist in der Weise, dass die beiden Consonanten den Anfang eines neuen Wortes bilden. Gleichzeitig im 2. u. 4. Fuss findet sich nur 108, 23 die *correptio attica: ἄσημα τρίζων τόν τε πρόξενον θλίβων*. Das verdächtige *γρύξαι τι* 95, 62 hat Boissonade in *τι γρύξαι* und Rutherford in *γρύσαι τι* verbessert. Auffällig ist auch die *correptio attica* in *παρὰ φάτναισι* 129, 8, welches schon der umsichtige Eberhard (obseruu. Babr. p. 11) für unbabrianisch ansah. Das hdschr. *οἶδας χρησίμους ὥρας* hat Rutherford in *οἶδα χρήσιμόν σ' ὥραις* geändert. Nur auf Vermuthung Rutherfords beruht die Lesart *εὐρύθμως* 129, 2, welches Eberhard 132, 1 besser ans Versende stellt. Endlich bildet *ζ* im vierten Fusse Position *εἰ νεκρὸν εἷλκες, τοῦ δὲ ζῶντος οὐχ ἧττον* 14, 4. Der Argwohn, dass auch hier, wie so oft, eine babrianische Fabel nur in der verkürzten Form eines Tetrastichons erhalten ist, hat indessen seine Berechtigung, obwohl bereits Suidas s. u. *ἄρκου* und *ἐκτόπως* ein Fragment daraus citirt. 17, 6 ist *εἶχε ζῶντος αἰλούρου* wahrscheinlich mit Haupt in *ζῶντος εἶχεν αἰλούρου* umzuändern**).

Die irrationale Länge in der fünften Thesis lässt sich einigemale unzweifelhaft nachweisen, zunächst allerdings nur in mehrsilbigen Wörtern. Die beiden *λευκανθιζούσας* in zwei unverdächtigen Fabeln 22, 9 und 44, 3 stützen sich gegenseitig. Ebenso hat noch niemand gewagt, die Form *ἀντιζωγρήσας* 107, 15 anzugreifen. Ferner ist mit Lachmann höchst wahrscheinlich gegen die übrigen Herausgeber *ἠλαφρύνθη* 111, 6 statt des hdschr. *ἐλαφρ.* zu schreiben, weil Babrius nirgends (ausser zuweilen im Plusquamperfect) sich die Weglassung des Augments gestattet. Dass die Paraphr. Bodl. auch *ἐλαφρ.* aufweist, beweist nur die Unselbstständigkeit des Verfassers, der diese Corruptel bereits in seinem Exemplar vorfand. Ein *ζ* längt am Anfang eines dreisilbigen Schlusssatzes die Thesis des fünften Fusses dreimal: *φησί* „*ζωγρήσω*“ 53, 4. — *εἶχε ζητήσει* 61, 10 (wo Seidler *σιτήσει* erwartet) — und *με ζητήσῃ* 95, 29. Ob sonst noch

---

*) Christ, Metrik, S. 20.

**) Vgl. Eberhard adn. crit. zu der Stelle.

der Spondeus an dieser Stelle bei Babrius statuirt werden darf, wird sich mit Sicherheit schwerlich feststellen lassen. ἐγενήθη Pr. I, 3, εἰρηνείοι 39, 4 und μεθεῖναι 99, 4 stehen an Stellen, die jetzt niemand mehr als echt vertheidigt. 7, 15 giebt der Athous ἠβουλήθη, während er 111, 1 und 124, 12 ἐβ. hat. An letzterer Stelle hat der Paraphrast bei Furia indessen wiederum ἠβ. Sodann steht in dem Vers, mit welchem der Athous abschliesst, 123, 1 ὠιὰ χρυσᾶ τικτούσης. Rutherford hat nach dem Vorgange von G. Hermann, Lachmann, Schneidewin und Eberhard χρυσέ' ᾠὰ τ. corrigirt, (Röper vermuthet ᾠὰ χρυσᾶ τ.) Derartigen Hiatus finden wir indessen bloss noch 1, 8 τί σοι ποιητέ' ἐστίν, wo er ebenfalls auf Conjectur beruht. Vielleicht hat sich doch Babrius hier die Freiheit genommen, ᾠὰ χρυσᾶ τικτούσης zu schreiben (vgl. die Formen χρυσῆς Pr. I, 6 und χρυσᾶς 65, 2). Eine irrationale Länge ist möglicherweise auch 8, 2 κνίσῃ φεύγων anzunehmen. Wenigstens versichern die Grammatiker, dass das ι in κνίσῃ lang sei und bei den Dichtern wird es sonst auch durchweg so gebraucht. Demgegenüber kann indessen wiederum geltend gemacht werden, dass α ι υ in verschiedenen Worten wie κέρας ἴσος ὕδωρ*) der Zeit des Dichters entsprechend als δίχρονοι gebraucht werden, vgl. 120, 6 und 122, 5. 98, 16 lesen wir im Athous χειρὸς, wofür seit Lachmann χερὸς gesetzt wird. Ebenso hat man den überlieferten Spondeus 97, 8 ἀλλ' ἢ δεσμώτην mit Schneidewin und Seidler in ἀλλὰ δεσμ. verändert. In gleicher Weise ist ὀξείῃ 6, 5 in ὀξίῃ und χαλκεῖα 97, 6 in χαλκία verwandelt worden, obwohl doch die analoge Verkürzung des Diphthongen οι sich sogar im zweiten und vierten Fuss mehrfach erweisen lässt**). 126, 2 vermuthet auch Eberhard obss. S. 7 für Ἀληθίην Ἀληθείην. *Positio debilis* findet sich in den von uns berücksichtigten Fabeln kaum 20mal. Auch hier folgt 12mal der Muta die Liquide ρ und nur sechsmal λ. Dabei bildet Muta c. liq. meist (17mal) den Anfang eines (ausser 67, 4 τρεῖς μοίρας) dreisilbigen Schlusswortes. Zweimal steht Muta c. liq. inmitten eines Wortes: μακρὴν 23, 1. — ἐβλασφήμει 71, 6. Einmal lesen wir sogar τέκνον σώσει im Versschluss 78, 4, wofür Eberhard obss. Babr. p. 7 τέκος vermuthet. Wollte man ändern, so würde man wohl thun, dem Wort τέκνον seinen natürlichen Platz vor φησί anzuweisen***).

---

*) Vgl. Eberhard observat. Babr. S. 9f. und C. Deutschmann de Babrii Choliambis, S. 30 ff.

**) Andererseits lässt sich auch sonst eine spätere Correctur des ε in ει in analogen Formen nachweisen, wie z. B. 25, 7 der cod. Suid. βαθείαν statt βαθέην hat. Babrius hat die Formen mit ε und ει oft nebeneinander.

***) Ueber die Nothwendigkeit von Umstellungen vgl. Rutherford, Einleitung, S. XCII.

Die Cäsuren.

Wie für die vorbabrianischen griechischen Choliambographen, so werden wir auch für Babrius die Regel, dass kein Vers ohne Penthemimeres oder Hephthemimeres zulässig ist, als ausnahmslos betrachten müssen. Dabei ist zu bemerken, dass bei Babrius die Penthemimeres verhältnissmässig noch einmal so häufig ist als bei seinen griechischen Vorgängern. Auf 100 Verse kommen nämlich nicht mehr als 12 bis 13 Verse, in denen sie fehlt, in welchem Falle dann stets die Hephthemimeres eintritt. Beide kommen natürlich auch öfters neben einander vor, obgleich dies nicht die gewöhnliche Form ist. Ueber das regelmässige Eintreten der Penthemimeres in Versen, welche in einer der drei ersten Stellen einen dreisilbigen Fuss haben, ist schon oben gesprochen worden. Längere Worte finden ihren Platz zumeist unmittelbar hinter der Penthemimeres. Durch eine Cäsur werden auch, wie ebenfalls oben erwähnt, fast durchweg die aufgelösten Arsen von ihren Thesen getrennt, um mit frischem Athem eine energische Zusammenziehung der beiden Silben zu erleichtern.

Elision.

Betreffend die Elision in der griechischen Tragödie hat neuerdings A. W. Verrall*) festgestellt, dass die Zahl der Wörter, bei denen die Elision zugelassen wird, keineswegs eine schrankenlose ist. Es werden vielmehr fast nur die Pronomina wie ὅδε, τόδε, τάδε, τινὰ, τίνα, Imperative Praes. wie λέγε, φέρε, ἄγε etc., Adverbia und adverbiale Conjunctionen ἔτι, τότε, ποτέ, ὅτε, ἵνα, ὄφρα, die Partikel ἄρα, die Zahlwörter δύο und δέκα elidirt. Substantiva und Adjectiva verlieren ihren Schlussvocal nur, wenn sie den Vers beginnen und der Nachdruck auf ihnen liegt, ebenso im Vokativ mit vorausgehendem ὦ, von Adverbien auf α, ἅμα, δίχα, μάλα sowie ἕνα und μία in gewissen Redensarten. Fälle wie Soph. O. T. 957 τί φῄς, ξέν', Aesch. P. 340 δώσειν Δί', ὥστε, Aesch. Eum. 901 τοιγὰρ κατὰ χθόν' sind als seltene Ausnahmen anzusehen oder zu corrigiren.

Auch bezüglich der Elision zeigt sich nun Babrius etwas weniger scrupulös als die Tragiker. Wir finden bei ihm elidirt:

1) das ε am häufigsten, natürlich in der Partikel δὲ und ihren Zusammensetzungen: ὅδε, τάδε, τήνδε, τῇδε, οὐδὲ, μηδὲ (im ganzen etwa 300mal), ferner in τε (23mal), in γε nur 53, 7, ebenso in den Pronominibus με und σε, in ποτὲ (27), πότε, τότε, ὅτε, οὔτε, αὖτε, μήποτε, ἑκάστοτε und οἴκαδε.

2) das α in ἀλλὰ (24), ἵνα, ἔνθα, τάχα, εἶτα (5), ἔπειτα, ἡνίκα, ἔσχατα, ὕστατα, πάντα, ἅπαντα, τίνα, ὅσα, ἄλλα, ταῦτα, τοσαῦτα (für

*) *On a metrical practice in greek tragedy* im *Journal of Philology vol. XII, 1,* S. 136—166.

πᾶσ' ἦν 128, 6 schlägt Crusius Jhrbb. 1883 πάσασθ' vor). Ebenso in den Präpositionen παρὰ (8), κατὰ (7), μετὰ (6), διὰ (3).

3) das ι in ἔτι, οὐκέτι (8) und in ἐπί (12).

4) das ο in τοῦτο (3), δύο (2) und in ὑπό (12), ἀπό (6).

Substantiva werden zwar auch bei Babrius selten elidirt (etwa 16mal), doch bindet sich Babrius durchaus nicht an die von den Tragikern beobachtete Regel. An den Versanfang stellt er sie nur viermal: ἀλώπεκ' 11, 1. — ἀηδόν' 12, 3. — κέρατ' 21, 4. — ἄρν' 23, 4. Dagegen an anderen Stellen des Verses σῶμ' 14, 2. — ἄνδρ' 50, 7. — παῖδ' 98, 15. — πνεῦμ' 122, 8. — κύν' 128, 8. — νύκτ' 129, 5. — πόδ' 134, 7. — οὔατ' 95, 40. — εὗρεμ' Pr. II, 2. — ἀλώπεκ' 95, 3. — χελιδόν' 131, 16. — [68, 5 τόξ' ist nur Vermuthung Rutherfords, ebenso wie μέρε' 134, 4, welches eine bei Babrius ganz ungebräuchliche Form des Tribrachys sowie den Hiatus erzeugt]. Der elidirte Vokal ist durchweg α.

Adjectiva zu elidiren gestattet sich Babrius nicht. Nur 63, 4 lesen wir den substantivisch gebrauchten Vokativ φίλταθ'. Dagegen finden sich zwei Partic. Praes. generis feminini auf α: ὠφελοῦσ' 27, 7 und φυσῶσ' 28, 7. — Die Form ποιητέ' 1, 8, welche einen Hiatus erzeugt, beruht nur auf Conjectur und ist keineswegs sicher.

Gewisse Schranken zieht sich Babrius auch sonst in der Abstossung des Schlussvokals in Verbalendungen. Am häufigsten wird ε elidirt und zwar:

1) in der dritten Pers. Sing. des Imperf. oder des Indic. Aor. Activi*): εἶδ' 17, 3. — εἶχ' 52, 3. — εἶπ' 80, 3. — ἦλθ' 129, 13. — ἔκυπτ' 5, 4*. — ἀπῆλθ' 5, 8*. — ἔφευγ' 50, 1*. — διῆκ' 58, 5*. — κατῆκ' 129, 7*. — κἀπῆλθ' 34, 6. — ἤριζ' 59, 2*. — ὤμνυ' 50, 6. — ἐδείκνυ' 50, 10. — ἐδίωκ' 69, 2. — ἔδοξ' 49, 3*. — ἔθλασ' 129, 15. — Für das hdschr. ἔπτυσε 6, 8 werden wir lieber mit Bergk ἔπτυσεν lesen, da das ν ἐφελκ. auch sonst öfters im Ath. weggelassen ist (vgl. Rutherford, Einl., S. XCV f.), und vor dem folgenden μ leicht übersehen werden konnte.

2) in der zweiten Pers. Sing. und Plur. des Impv. Praes. Act. ἐλθ' 12, 11. — χαῖρ' 75, 10. — ἀκούσατ' 85, 6.

3) in der passiven Endung —σθε: πειρᾶσθ' 47, 9 (Impv.). — πείσεσθ' 47, 14 (Fut.).

4) in der zweiten Pers. Plur. Aor. Act. ἔσχετ' 128, 12.

Der Vokal ο wird am Ende nur in der dritten Pers. Sing. Imperf. Pass. oder Medii oder Aor. Med. abgestossen: ἐφύετ' Pr. I, 12 — ἠρνεῖθ' 2, 4. — ἀνείλετ' 4, 2. — εὔχεθ' 10, 8. — προσηύχεθ' 20, 4, vgl. 63, 4. — ἐπαύσατ' 76, 4. — ᾤχετ' 97, 9. — ἐμέμφεθ'

*) Die mit Sternchen versehenen Verbalformen stehen am Anfang des Verses.

97, 10. — ἠλαζονεύετ' 97, 10. — ἐφείπεθ' 134, 2. — Wenn demnach Rutherford auch glaubt, 137, 6 ἔλεγοντ', also die dritte Pers. Plur. vermuthen zu dürfen, so haben wir ihm darin nicht zu folgen.

Der Vokal α wird elidirt in κἄπωσ' 75, 19. — ἦσθ' 77, 11. — ἀμέλγοντ' 128, 3 [γράφοντ' 127, 1 ist nur Vermuthung Rutherfords].

Der Vokal ι wird nur in zwei Verbalformen abgeworfen: ἔλθωσ' 33, 13 und ἔσθ' 112, 9.

Der Diphthong αι endlich wird ebenfalls zweimal elidirt: ὀρχεῖσθ' 80, 2 (allerdings in einem zweifelhaften Tetrastichon) u. καθεδοῦμ' 84, 4.

Kommen in einem Verse zwei Elisionen vor, was etwa 53 mal geschieht, so ist wenigstens das eine der beiden Wörter die Partikel δὲ (fast 38 mal) oder doch ein einsilbiges Wörtchen wie ὑπ', ἐπ', ποτ', ἀλλ', μετ', παρ', welches mit dem folgenden oder vorhergehenden gewissermaassen eine Einheit bildet. Ausnahmen sind nur προσηύχεθ', φίλταθ' 63, 4. — ταῦτ' οὐκέτ' 75, 7.

Drei Elisionen finden sich nur fünfmal in demselben Vers zusammen, wobei dieselbe Beschränkung zu Tage tritt: ὁ δ' οὐ προδώσειν ὤμνυ'· ἡ δ' ἀπεκρύφθη 50, 6. — ἀλλ' οὔτ' ἐκείνην εὗρεν οὔθ' ὃ βεβλήκει 79, 5. — οὔτ' ἣν ἀπέλθῃς· οὐδ' ὅτ' ἦλθες ἐγνώκειν 84, 6. — ὡς δ' αὖτις ἦλθεν, ἡλίου δ' ὑπ' ἀκτίνων 88, 13. — κατῆγ' ἀφ' ὕψους ἐξ ἀγροῦ θ' ὅσων χρείη. 129, 7.

Hiatus, Krasis, Aphaeresis und Synizesis.

Den Hiatus hat der Dichter sorgfältig zu vermeiden gewusst. Zwar lesen wir 131, 5 im Vatic. πρὸ εἴαρος γὰρ λιποῦσα, doch ist dies schon wegen des Anapästs im dritten Fuss verdächtig und von Knöll durch Umstellung des γὰρ vor das Substantiv ganz richtig corrigirt. Erlaubter Hiatus findet sich δύ' ἀλλήλας 12, 5. — δύ' ἀλλήλοις 61, 3 — τί οὖν 87, 5 und 136, 5. — ὤμνυ'· ἡ 50, 6. — ἐδείκνυ, οὗ 50, 10. — Erst durch Conjectur sind die Verbindungen ποιητέ' ἐστίν 1, 8 und μέρε' εἶπεν 134, 4 entstanden. Vermuthlich sind sie beide unbabrianisch, zumal, wie gezeigt, die Form des Tribrachys in der letzteren Stelle ganz ungebräuchlich ist.

Die Krasis wird dagegen öfters angewandt, etwa 80 mal. Am weitaus häufigsten verschmilzt die Conjunction καὶ mit dem vokalischen Anlaut des folgenden Wortes, nämlich 66 mal und zwar mit den Pronominibus ἐκεῖνος (18 mal, durchweg im Versanfang), ἐκείνην (67, 6), ἐκεῖ (118, 4 am Versanfang). αὐτός 20, 8. — 129, 21. — αὐτῷ 136, 4. — ἐμὲ 115, 3. — 131, 17. — ἐγὼ 134, 3, ebenso mit dem Artikel ὁ 1, 9. — 30, 5. — 61, 4. — 75, 13. — 99, 2 [87, 4 ist χὠ falsche Vermuthung Rutherfords für das hdschr. ὁ] und ἡ: 12, 7. — 13, 6. — 22, 11 und 128, 5; mit den Präpositionen ἐν 128, 11 [80, 5?] und εἰς 19, 5 — ferner; mit den Adverbien ἔτι 81, 2 (in einem Tetrastichon) und ἐγγύς 95, 15, — mit οὐ 46, 8. —

51, 9. — 77, 7 und 88, 19 und οὐχ 95, 23, mit den Conjunctionen ἐὰν acht- resp. neunmal (80, 3 in einem Tetrastichon) und ὅπως 140, 1. endlich neunmal mit Verben, die mit α oder mit dem syllabischen Augment beginnen: κἀπέθεντο 2, 10. — κἀσπαίρων 6, 13. — κἀπῆλθ' 34, 6. — κἀπόβαλλε 34, 10. — κἀπώμασ' 75, 19. — κἀτίμα 20, 5. — κἀνέμοντο 33, 15. — κἀφώνει 62, 2. — κἄτρεφεν 76, 2. — Mit Substantiven findet die Verschmelzung nur dreimal statt κἀπίμιξις 12, 23. — κἀνθρώπου 59, 10. — κἀνίης 122, 11.

Ausser καὶ wird noch einigemal der Artikel τὸ und τὰ mit dem vokalischen Anlaut des folgenden Wortes verschmolzen und zwar τὸ, wenn das nächste Wort mit ε anfängt: τοὔλαιον 48, 7. — τοὐμὸν 51, 6. — τοὔργον 55, 3, — einmal auch ταὐτὸ 68, 7; τὰ ebenfalls wenn der Anlaut des nächsten Wortes ε oder α ist: τἀπίχειρα 5, 9. — τἀμὰ 13, 11. — 30, 9. — τἀσθενῆ 102, 12. — ταὐτὰ 47, 14. Einmal scheint Babrius auch sich eine Verschmelzung mit folgendem ω gestattet zu haben: 99, 4 wo der Ath. τὰ ὠκύπτερα, der Vat. τὠκυπτέρῳ giebt und Rutherford τὠκυπτέρω schreibt.

Von anderen Formen der Krasis findet sich noch die bekannte Verbindung der Präposition προ mit dem syllabischen Augment in προὐκαλεῖτο 1, 4. — 31, 12 und προὔδωκεν 43, 15. Ganz vereinzelt ist ὁθοὕνεκ' 25, 3.

Sehr selten ist die Aphaeresis zu statuiren. Wir finden davon nur drei Beispiele und zwar zweimal Abwerfung des Augments im Plusquamperfect: δαίτῃ 'λέλυτο 32, 9. — χρόνῳ 'γεγηράκει 103, 2 und μὴ 'πολιχμήσῃς 48, 6 (Bgk., Rutherf. statt des hdschr. 'πιλιχμήσῃς).

Die Synizese lässt sich bei Babrius nur durch ein Beispiel belegen, nämlich durch ἐγὼ οὐ 89, 5.

Vergleichen wir nach dieser Darstellung die metrische Kunstfertigkeit des Babrius mit der seiner Vorgänger auf griechischem Boden, so werden wir ihm das Zeugniss nicht verweigern können, dass er sich redlich bemüht hat, seinem Choliambus einen lebhafteren Charakter zu geben, als er allem Anschein nach vor ihm hatte. und dass er trotz alledem sich freiwillig Gesetzen unterworfen hat, die seine Vorgänger auf diesem Gebiete nicht kannten. Der Stolz, den er wiederholt über seinen Vers an den Tag legt — man vergleiche nur Prooem. II, 6 ff.:

ἀλλ' ἐγὼ νέῃ μούσῃ
δίδωμι, φαλάρῳ χρυσέῳ χαλινώσας
τὸν μυθίαμβον ὥσπερ ἵππον ὁπλίτην. —

ist ein vollkommen berechtigter, und sicherlich wird sich noch manches, was wir jetzt namentlich in der Stellung der Worte als zufällig ansehen, bei eingehenderer Betrachtung als strengen Normen unterworfen nachweisen lassen.

Zweiter Excurs.

Der Hexameter des Theokrit.

Von

Dr. Carl Kunst in Wien.

Bei einer Untersuchung der Technik des theokritischen Hexameters ist vor allem anderen der Unterschied nicht zu übersehen, der zwischen den einzelnen Gruppen, in welche die Gedichte Theokrits zerfallen, besteht. Die erste und bedeutendste dieser Gruppen bilden die rein bukolischen Idyllien I und III—XI, eine zweite die epischen Gedichte XIII, XVI, XVII, XXII, XXIV, XXV, XXVI. Wenn wir nun von den Gedichten XIX, XXI, XXIII und XXVII, deren Echtheit aus verschiedenen Gründen angezweifelt wird, absehen, so bleiben noch die Idyllien II, XII, XIV, XV und XVIII übrig. Unter diesen zeigen XIV und XV unzweifelhaft denselben Charakter und nahe verwandt ist ihnen Gedicht II. Für die Gedichte dieser Gruppe wollen wir der Kürze wegen die gemeinsame Bezeichnung mimisch wählen. Was nun die beiden übrig bleibenden lyrischen Gedichte XII und XVIII anbelangt, so sind sie zu klein, als dass wir dieselben bei unserer Betrachtung eine Gruppe für sich sollten bilden lassen. Es empfiehlt sich daher das im ionischen Dialekt abgefasste Idyll XII den epischen Gedichten anzuschliessen, das Gedicht XVIII hingegen den mimischen.

A.

I. Von den 32 durch verschiedene Gestaltung der einzelnen Füsse erzielbaren Formen des Hexameters finden sich bei Theokrit 28. Ausgeschlossen sind bloss diejenigen vier Schemata, in welchen dem Spondeus des fünften Fusses zwei oder mehrere Spondeen unmittelbar vorangehen: *ddsss* (*d* = Daktylus, *s* = Spondeus), *sdsss*, *dssss*, *sssss*. Unter den 28 angewandten Formen sind wiederum diejenigen vier am schwächsten vertreten, in denen dem Daktylus des fünften Fusses zwei oder mehrere Spondeen

unmittelbar vorangehen: *d d s s d* (12 Verse = 0.5%), *s d s s d* (11 Verse = 0.5%), *d s s s d* (15 Verse = 0.7%), *s s s s d* (7 Verse = 0.3%). Ein grosser Theil dieser Verse wird durch Anaphora entschuldigt, so besonders die Verse, deren Schema *s s s s d* ist. Sowohl diese vier genannten Arten von Hexametern als auch die übrigen schweren Versformen kommen häufiger in den bukolischen und mimischen als in den epischen Gedichten vor; nur jene Hexameter, deren vierter Fuss spondeisch ist (z. B. *d s d s d* oder *s d d s d*), erscheinen verhältnissmässig häufiger in den rein epischen Gedichten, ein Umstand, der mit dem Vorkommen der bukolischen Cäsur aufs engste zusammenhängt. Nach der grösseren Häufigkeit der schwereren oder der leichteren Versformen richtet sich auch das Verhältniss, welches zwischen der Zahl der Daktylen und Spondeen in den verschiedenen Dichtgattungen im Allgemeinen besteht. Während nämlich durchschnittlich bei Theokrit auf einen Spondeus 29 Daktylen kommen, besteht in den bukolischen Dichtungen das Verhältniss 1 : 2.6, in den mimischen 1 : 2.8, in den epischen 1 : 3.1. Hingegen besteht in den bukolischen Gedichten zwischen den Parthieen, welche Erzählung enthalten, und jenen, in welchen wir Gesängen der Hirten begegnen, kein Unterschied.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass Theokrit in der Wahl der verschiedenen Versformen freier verfuhr als manche seiner Zeitgenossen, so besonders Kallimachos, in dessen Hymnen 1—4 und 6 ausser den bei Theokrit fehlenden Formen noch weitere acht fehlen, welche sämmtlich einen schwerfälligen Gang zeigen. Es sind die Formen *d s s s d*, *s d s s d* und *s s s s d*, ferner fünf Schemata mit einem Spondeus im fünften Fusse: *d d d s s*, *d s d s s*, *s d d s s*, *s s s d s*, *s s d s s*. Auch bei Apollonius Rhodius ist die Zahl der angewendeten Hexameterformen eine kleinere (26) als bei Theokrit, indem jener neben den von Theokrit vermiedenen auch noch die Formen *d s d s s* und *s s d s s* meidet. Die späteren Bukoliker Moschos und Bion schliessen sich, was den Gebrauch des Spondeus anbelangt, enger an Kallimachus als an Theokrit an, da auch bei ihnen die Schemata *s s s s d*, *d s s d s*, *s d s d s*, *d s d s s*, *s d d s s*, *s s s d s* fehlen. — Bei Theokrit selbst zeigt sich ein Unterschied bezüglich der Verwendung der leichteren und schwereren Versformen am deutlichsten in einer Vergleichung der bukolischen und der epischen Gedichte. Es ist hierbei die Erscheinung nicht zu verkennen, dass Theokrit in den epischen Gedichten sich nicht nur dem Stoffe nach sondern auch der Form nach enger an seine Zeitgenossen anschliesst, welche eine grössere Beweglichkeit und Leichtigkeit im Baue des Hexameters anstrebten. In den bukolischen Gedichten hingegen schreitet Theokrit bezüglich des Stoffes und der Komposition auf eigener Bahn und verfährt auch

im Baue des Verses viel freier. Auch die incerta der Theokritischen Sammlung sind nicht alle in dieselbe Klasse einzureihen: fast lauter leichte Versformen zeigt das 20. Gedicht, während z. B. das Gedicht 21 auf ganz gleicher Stufe steht mit Theokrits bukolischen Dichtungen.

II. Was die Versstellen anbelangt, an welchen Spondeen zur Verwendung kommen, so sind bei Theokrit ähnlich wie bei anderen Dichtern der erste und zweite Fuss des Hexameters verhältnissmässig am häufigsten spondeisch (ungefähr 44% aller Verse haben an erster Stelle einen Spondeus; dasselbe Verhältniss besteht bezüglich des zweiten Fusses), und zwar zeigt sich in dieser Beziehung zwischen den verschiedenen Dichtgattungen kein erheblicher Unterschied*). Den schwerfälligen Gang, den ein Einschnitt nach dem Spondeus des zweiten Fusses in den Vers hineinbringt, sucht der Dichter geflissentlich zu vermeiden (vgl. meine oben S. 52 dieses Werkes erwähnte Abhandlung de Theocriti versu heroico S. 24 ff.). — Im dritten Fusse, wo der Spondeus schon bei Homer nicht häufig steht und bei den späteren griechischen Epikern, bei denen die trochäische Cäsur des dritten Fusses allmählich zur Regel wird, noch seltener sich findet, ist auch bei Theokrit der Gebrauch des Spondeus ein beschränkter; im ganzen sind in den echten Dichtungen Theokrits 403 Verse derart gebaut, von denen mehr als die Hälfte (207) auf die bukolischen Gedichte (wo ungefähr 23.5% aller Verse im dritten Fusse einen Spondeus haben) entfällt; am seltensten sind solche Hexameter in den epischen Gedichten (10%). Regelmässig folgt auf die Penthemimeres eines derartigen Hexameters ähnlich wie bei Kallimachos eine bukolische Cäsur, wodurch der Vers an Leichtigkeit wieder gewinnt. — Den Spondeus des vierten Fusses empfiehlt es sich im Zusammenhang mit der bukolischen Cäsur zu behandeln. — Im fünften Fusse ist die Verwendung des Spondeus in den verschiedenen Dichtgattungen eine sehr verschiedene. Im Ganzen weisen die echten Gedichte 97 (4%) *σπονδειάζοντες* auf, wovon 72 auf die epischen Gedichte entfallen, 14 auf die mimischen, 11 auf die bukolischen.**) Wir sehen, dass Theokrit auch bezüglich dieses Punktes in den epischen Dichtungen sich weit enger als in den übrigen Idyllien an seine Zeitgenossen anschliesst, welche, an

*) Natürlicherweise sind in den epischen Gedichten, wo der Gebrauch des Spondeus überhaupt am meisten zurücktritt, die Spondeen auch im ersten und zweiten Fuss verhältnissmässig am seltensten; nur 40% der Verse haben hier im ersten Fuss einen Spondeus und ebensoviele im zweiten Fuss, in den bukolischen und mimischen Gedichten hingegen durchschnittlich 47%.

**) In Procenten ausgedrückt haben in den bukolischen Gedichten 1.2% sämmtlicher Hexameter spondeischen Ausgang, in den mimischen 3.1%, in den epischen 6.8%.

den übrigen Stellen den Gebrauch des Spondeus restringirend mit Vorliebe denselben im fünften Fusse verwendeten, um dadurch einen gewissen metrischen Effekt zu erzielen. Besonders häufig sind solche Verse in den Gedichten XXV, XVI und XXIV, von denen in dem ersten auf 10.4 Verse ein spondiacus entfällt, in dem zweiten auf 10.9 Verse, in dem dritten auf 12.7 Verse, daran schliesst sich dann das mimische Gedicht XV, wo durchschnittlich unter 13.5 Versen einer im fünften Fusse einen Spondeus enthält. Kein σπονδειάζων findet sich in den fünf Gedichten III, IV, VI, VIII, IX und von den incerta in den Gedichten XIX, XX, XXIII. An sechs Stellen folgen in den epischen Gedichten zwei versus spondiaci unmittelbar auf einander: XVI 3 f., 76 f.; XVII 26 f., 60 f.; XXIV 77 f.; XXV 98 f.; an einer Stelle auch in den mimischen: XV 82 f. In den epischen Gedichten folgen zweimal sogar drei solcher Verse unmittelbar auf einander: XIII 42 ff. und XXV 29 ff. Was die Silbenzahl der Wörter anbelangt, mit welchen Verse mit spondeischem Ausgang bei Theokrit geschlossen werden, so verwendete auch er zumeist viersilbige Wörter (74 mal, also in etwa $^2/_3$ aller versus spondiaci), seltener dreisilbige (15 mal), niemals zweisilbige; zweimal steht die Enklitika τὲ am Schlusse eines solchen Verses (XXII 100 und XXV 87), einmal in homerischer Nachbildung ein fünfsilbiges Wort (XXV 154 βίη θ' Ἡρακληείη), dagegen finden an fünf Stellen sechssilbige Wörter Verwendung (XIV 33; XV 91; XXIV 85, 127; XXV 66). — Der sechste Fuss ist bei Theokrit wie bei anderen Epikern häufiger spondeisch als trochäisch, so besonders in den bukolischen Gedichten (63% spondeisch, 37% trochäisch), aber auch in der mimischen und epischen (57% spondeisch, 43% trochäisch); in den unechten Dichtungen besteht dasselbe Verhältniss wie in den echten bukolischen. Am häufigsten schliessen auch die Hexameter Theokrits mit dreisilbigen Wörtern (993 Verse = 41%)*) oder mit zweisilbigen (843 Verse = 36%), seltener mit viersilbigen (370 Verse = 15%; in den bukolischen Gedichten schliessen nur 97 Hexameter in dieser Weise, was wohl mit der Seltenheit der versus spondiaci in dieser Gruppe zusammenhängt). Ein fünfsilbiges Schlusswort zeigen 96 Hexameter = 4%, welche bis auf den oben genannten Vers sämmtlich einen Daktylus im fünften Fusse haben. Einsilbig enden 67 Verse = 3% und zwar zumeist auf enklitische Wörter oder doch solche, welche sich an die vorangehenden eng anschliessen. Auf sechssilbige Wörter gehen bei Theokrit acht Verse aus; vier davon haben an fünfter Stelle einen Spondeus, drei einen Daktylus. XII 13, XV 17 und XVII 20.

---

*) So besonders die bukolischen Gedichte, wo allein 441 Verse = 50.3% auf diese Weise schliessen.

B.

Cäsuren. Was die häufigsten Cäsurstellen (im dritten Fusse) anbelangt, so suchte Theokrit wie andere Dichter eine solche Wortfolge zu vermeiden, bei der eng zusammenhängende Wörter (der Artikel und sein Substantiv, eine Enklitika und das ihr vorangehende Wort u. s. w.) durch die Cäsur getrennt würden. Abweichend von dieser Regel verfuhr er XIV 48 *ἅμμες δ' οὔτε λόγω τινὸς ἄξιοι* u. s. w. (vgl. jedoch S. 40). Reine Cäsur im dritten Fusse scheint nicht anzunehmen zu sein in den Versen X 29 *ἀλλ' ἔμπας ἐν | τοῖς στεφάνοις τὰ πρ. λ.*, III 1 und XXI 47, wohl aber in II 8 und 97, wo der Artikel von dem dazu gehörigen Substantiv durch ein anderes Wort getrennt wird. Adjektiva und Pronomina werden hingegen von ihrem Substantiv häufig durch die Cäsur geschieden und desgleichen auch Präpositionen. — Hinsichtlich der Frage nach der Hauptcäsur in den einzelnen Versen steht die Sache bei Theokrit anders als bei Homer und anderen Epikern. Da nämlich Theokrit als Begründer der bukolischen Poesie unzweifelhaft an die ländlichen Gesänge der sicilischen Hirten anknüpfte, suchte er wohl auch im Baue der Verse dem Rhythmus dieser Lieder möglichst nahe zu kommen, und dies glaubte er, wie es scheint, dadurch zu erreichen, dass er hauptsächlich jene Form des Hexameters anwandte, in welcher auf den vierten Fuss ein Einschnitt folgt. Mithin ist dieser (der bukolischen) Cäsur bei Theokrit und dessen Nachfolgern auch hinsichtlich der Bestimmung der Hauptcäsur des Verses eine viel grössere Bedeutung beizulegen als bei Homer. Darauf weist unter anderem auch die gerade bei den Bukolikern häufige Art der Anaphora, wobei das wiederholte Wort einmal auf die bukolische Cäsur folgt, und die Häufigkeit der Interpunktion in dieser Cäsur hin. Besonders dann wird man ohne Bedenken die bukolische Cäsur als die Hauptcäsur des Verses anzunehmen haben, wenn sie mit einer Interpunktion zusammenfällt und die Cäsur des dritten Fusses zugleich durch Elision (I 92) oder eine andere enge Verbindung der Wörter geschwächt wird, so III 1 *κωμάσδω ποτὶ τὰν Ἀμ., ταὶ δέ μοι αἶγες*. Uebrigens hat man sich zu hüten, der bukolischen Cäsur allzuviel Bedeutung beizulegen, da selbst in den bukolischen Gedichten 25% der Verse dieselbe nicht aufweisen, während im ganzen nur drei Hexameter bei Theokrit so beschaffen sind, dass über den dritten Fuss ein längeres Wort gelagert ist: VIII 61 *ταῦτα μὲν ὧν δι' ἀμοιβαίων οἱ παῖδες ἄεισαν*, XIII 41 und XXII 72; dazu kommen die oben genannten Verse, in denen ein Substantiv mit seinem Artikel dieselbe Stelle einnimmt.

Von den Cäsuren des dritten Fusses ist im allgemeinen bei Theokrit die trochäische etwas häufiger (1425 Verse = 57.9% weisen sie auf, während sich die *πενθημιμερής* nur in 947 Versen = 41.9%

findet). Das Verhältniss ist aber in den verschiedenen Gattungen nicht dasselbe: in den rein bukolischen Gedichten haben 435 Verse = 49.7% die πενθημιμερής, 438 Verse = 49.9% die τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον, in den mimischen 212 Verse = 47.8% die πενθημιμερής, 231 Verse = 52.2% die τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον, in den epischen Dichtungen 300 Verse = 28.3% die πενθημιμερής, 756 Verse = 71.5% κατὰ τρίτον τροχαῖον. Der πενθημιμερής liess Theokrit nach Art der übrigen Alexandriner (vgl. Meyer, Berichte der Münchner Akademie 1884, S. 992 ff.) regelmässig entweder die bukolische Cäsur oder die ἑφθημιμερής nachfolgen. In den sämmtlichen echten Dichtungen Theokrits machen nur 42 Verse eine Ausnahme davon (9 in den bukolischen, 20 in den mimischen und 13 in den epischen Gedichten). Ueber die Häufigkeit der Interpunktion in den Cäsuren des dritten Fusses vgl. S. 49.

Die bukolische Cäsur, welche bei allen Epikern (Homer hat sie in 60.12% aller Verse) beliebt ist, findet sich bei Theokrit besonders häufig in den rein bukolischen Gedichten (in 648 Versen = 74%), in den mimischen und rein epischen Dichtungen hingegen nicht häufiger als bei anderen Epikern (in den mimischen Gedichten in 261 Versen = 58.9%, in den epischen in 523 Versen = 49.5%); besonders selten ist sie im Gedicht 15, wo sie in 149 Versen nur 45mal vorkommt. In der Regel folgt die bukolische Cäsur auf eine Penthemimeres (vgl. S. 53). Was aber den Gebrauch der bukolischen Cäsur in den bukolischen Gedichten selbst anbelangt, so besteht zwischen den Hirtengesängen und den Versen der Erzählung weder hinsichtlich der Häufigkeit dieser Cäsur, noch hinsichtlich der mit derselben zusammenfallenden Interpunktionen ein Unterschied, wie sich denn diese bei den Gruppen von Versen im Bau überhaupt nicht von einander unterscheiden. — Der Spondeus des vierten Fusses vor der bukolischen Cäsur wird von Theokrit wie von allen griechischen Epikern gemieden, aber nicht in allen Dichtgattungen im gleichen Maasse. Häufiger findet er sich in den mimischen und epischen Gedichten (besonders häufig, nämlich 12mal in dem 15. Idyll), selten findet man ihn in den rein bukolischen Dichtungen. Trotzdem ist der Spondeus vor der bukolischen Cäsur auch hier nicht überall durch Konjektur zu entfernen, sondern wohl nur an solchen Stellen, wo die Verzögerung, welche der Spondeus selbst schon in den Rhythmus des Verses hineinbringt, durch eine Interpunktion noch verstärkt wird (vgl. I 6 und IX 19).

Eine Cäsur nach der Hebung des zweiten Fusses zeigen die Verse Theokrits recht häufig (44.4%), und zwar haben ungefähr $^2/_3$ dieser Verse in dem dritten Fusse eine trochäische Cäsur, $^1/_3$ die Penthemimeres. Der Gebrauch der Hephthemimeres ist bei den

Bukolikern überhaupt wegen der Häufigkeit der bukolischen Cäsur weniger ausgebreitet als bei den anderen Epikern; denn grössere Bedeutung kommt ihr nur in solchen Versen zu, welche keine bukolische Cäsur aufweisen; der grössere Theil dieser Verse ist aber auch thatsächlich mit der Hephthemimeres versehen (vgl. S. 59). In der Zulassung einer Cäsur nach der Hebung des fünften Fusses legte sich Theokrit dieselbe Schranke auf wie die übrigen Alexandriner, welche darin bestand, dass besagte Cäsur in allen jenen Versen gemieden wurde, welche im vierten Fusse oder sogar im dritten und vierten Fusse eine männliche Cäsur hatten. Um so mehr Beachtung verdienen in Folge dessen die wenigen Verse, welche im zweiten, dritten, vierten und fünften Fuss männliche Cäsuren zeigen; XI 45, XIV 25, XV 55, 101, XVII 42. — Wie überall fallen auch bei Theokrit die Interpunktionen zumeist mit den Verscäsuren zusammen. Von den übrigen Interpunktionen jedoch steht der grössere Theil am Ende des ersten Fusses, wo ungefähr so oft interpungirt wird wie in der *ἑφθημιμερής*. An anderen Stellen wird im Allgemeinen selten interpungirt, doch in der ersten Vershälfte bei weitem häufiger als in der zweiten, so nach dem Trochäus des ersten Fusses, nach der Arsis des ersten Fusses, seltener nach dem Trochäus des zweiten Fusses (vgl. S. 60); nach dem zweiten Fusse findet sich in den echten Dichtungen Theokrits nur an zwei Stellen Interpunktion: V 44 und XIV 51 (vgl. S. 25 f.), nach dem dritten Fusse niemals (in den unechten zweimal: XIX 7 und XXI 15, beidesmal jedoch durch Elision geschwächt), nach dem Trochäus des vierten Fusses niemals ausser wenn man nach dem Vokativ interpungirt, im Verse XVIII 15. An ganz wenigen Stellen findet sich auch nach dem Trochäus des fünften Fusses eine Interpunktion (an zwei Stellen des 15. Gedichtes sogar eine stärkere: Vers 3 und 60); am Ende des fünften Fusses wird in drei Versen interpungirt: I 77, VIII 51, XV 1. — Die trochäische Cäsur des vierten Fusses hat Theokrit mit allen griechischen Epikern sorgfältig gemieden. Bei dem weit grösseren Theile jener Verse, in welchen ein Wortschluss nach dem Trochäus des vierten Fusses sich findet, wird die zweite Kürze dieses Fusses durch eine Enklitika oder ein anderes mit dem Vorhergehenden eng zusammenhängendes Wort gebildet; in anderen derartigen Versen wird die erste Kürze des vierten Fusses durch ein einsilbiges Wort gebildet, welches von dem folgenden nicht zu trennen ist; über die übrigen Verse, in welchen die in Frage stehende Cäsur fühlbar ist, vgl. S. 62 f.

Dritter Excurs.

Die Metra der Anakreontea.

Von

Dr. Friedrich Hanssen in Leipzig.

Die einzige Gattung der griechischen Melik, welche sich in nachklassischer Zeit von den Alexandrinern bis zu den spätesten Byzantinern ununterbrochen erhalten hat, sind die Anakreontea. Sie verdanken ihre Beliebtheit ohne Zweifel der Einfachheit ihrer Form: in Anlehnung an klassische Muster, die zeitgemäss und volksthümlich umgestaltet wurden, schuf man in gleichförmigen anakreontischen oder hemiambischen Verschen dahinlaufende Gedichte. In der Geschichte dieser beiden Metra spiegelt sich die Geschichte der gesammten späteren griechischen Metrik: die Anakreontea nehmen Theil an der archaisirenden Tendenz der griechischen Litteratur im zweiten christlichen Jahrhundert, sie nehmen Theil an der folgenreichen metrischen Reform des vierten Jahrhunderts und nehmen schliesslich Theil am Uebergang zur Accentmetrik.

1. Die Metra der älteren Anakreontea.

Die älteren Anakreontea sind uns hauptsächlich aus der Sammlung bekannt, welche der berühmte Codex Palatinus der Anthologie des Kephalas in seinem zweiten, jetzt in Paris befindlichen, Theile enthält. Dieselbe repräsentirt uns aber keineswegs die ganze Litteraturgattung, wie die in demselben Codex enthaltene Anthologie der Epigramme, sondern — das ergiebt sich aus dem Titel *Ἀνακρέοντος Τηΐου συμποσιακά**) — nur einen Bruchtheil, nämlich Adespota, die der Sammler dem Anakreon selbst zuschrieb. Wir besitzen also aller

*) Im Codex steht *συμποσιακὰ ἡμιάμβια*, aber *ἡμιάμβια* ist zu tilgen, wie die Unterschrift *τέλος τῶν Ἀνακρέοντος συμποσιακῶν* zeigt.

Wahrscheinlichkeit nach — wenigstens was die ältere Zeit betrifft, aus der byzantinischen Epoche haben wir ja genug — nur geringe Proben der in Nachahmung des Anakreon geschaffenen Gedichte.

Herrschend sind in den Anakreonteen zwei Metra: das anakreontische*) und das hemiambische**). Ersteres besteht in einfachster Form aus fortlaufenden Anaklomenoi ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓, einer durch Umbrechung (*ἀνάκλασις*) der beiden mittleren Silben entstandenen Nebenform des *dimeter ionicus a minori* ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏓, über deren rhythmischen Werth zu vergleichen ist Band I, S. 193 und Band III 2, S. 327 des vorliegenden Werkes; letzteres aus fortlaufenden katalektischen iambischen Dimetern ⏒ — ⏑ — ⏑ — ⏓. Beide Metra werden als Einzelverse gebraucht, am Schlusse eines jeden ist syllaba anceps und Hiatus zulässig. In Anaklomenoi ist z. B. abgefasst das 28. Gedicht der palatinischen Sammlung:

Ἐδόκουν ὄναρ τροχάζειν
πτέρυγας φέρων ἐπ' ὤμων·
ὁ δ' Ἔρως ἔχων μόλιβδον
περὶ τοῖς καλοῖς ποδίσκοις
ἐδίωκε καὶ κίχανεν.
τί δ' ὄναρ θέλει τόδ' εἶναι;
δοκέω δ' ἔγωγε πολλοῖς
ἐν ἔρωσί με πλακέντα
διολισθάνειν μὲν ἄλλους,
ἑνί τῳ δὲ συνδεθῆναι.

in Hemiamben das 23.:

Θέλω λέγειν Ἀτρείδας,
θέλω δὲ Κάδμον ᾄδειν,
ὁ βάρβιτος δὲ χορδαῖς
Ἔρωτα μοῦνον ἠχεῖ.
ἤμειψα νεῦρα πρώην
καὶ τὴν λύρην ἅπασαν·
κἀγὼ μὲν ᾖδον ἄθλους
Ἡρακλέους, λύρη δὲ
ἔρωτας ἀντεφώνει.
χαίροιτε λοιπὸν ἡμῖν,
ἥρωες· ἡ λύρη γὰρ
μόνους Ἔρωτας ᾄδει.

Was das klassische Vorbild der in Anaklomenoi abgefassten Gedichte war, darüber kann kein Zweifel bestehen: es lag bei Anakreon vor. Freilich erscheint das Metrum in den Anakreonteen umgestaltet. Anakreon hat die Anaklomenoi nicht als Einzelverse verwendet, sondern hat, wie Blass Rhein. Mus. 29, S. 155 in für mich überzeugender

*) Der Name *Ἀνακρεόντειον* scheint sich für das Metrum erst in byzantinischer Zeit eingebürgert zu haben, vgl. die Scholia Hephaestionea altera ed. Hoerschelmann (Dorpater Universitätsprogramm 1882), p. 20: *Ἀνακρεόντειον οἱ μὲν ἀρχαῖοι τὸ δίμετρον ἰαμβικόν φασι τὸ καὶ ἀκατάληκτον . . . οἱ δὲ νεώτεροι* . . . (folgt eine Beschreibung der byzantinischen Anakreontea).

**) Auch der Name *ἡμίαμβος* (halber *ἴαμβος* d. i. das *ἑφθημιμερές* eines iambischen Trimeters) für den katalektischen iambischen Dimeter scheint erst in byzantinischer Zeit aufgekommen zu sein. Hephaestion cap. 5 nennt den katalektischen iambischen Dimeter *Ἀνακρεόντειον*: „*καταληκτικὰ δέ, δίμετρα μέν, ὡς τὸ καλούμενον Ἀνακρεόντειον, οἷον· ʻὁ μὲν θέλων μάχεσθαι πάρεστι γὰρ μαχέσθω*' (Anakr. Pal. 45).“ Ebenso Marius Victorinus (Keil, Gramm. Lat. VI, pag. 81). Im schol. Nicandr. Ther. 377, wo die beste Ueberlieferung *Ἡρώδης ὁ ἡμίαμβος* bietet, wird *ὁ ἡμίαμβος* entweder mit Schneidewin zu tilgen oder mit Bernhardy in *ὁ μιμίαμβος* zu corrigiren sein.

Weise nachgewiesen hat, Systeme von sechs Dimetern gebaut, in welchen auf vier Anaklomenoi ein ionischer Dimeter ohne Anaklasis und dann wieder ein Anaklomenos folgt. In den Fragmenten sind uns zwei Paare solcher Hypermeter erhalten, einmal fehlt nur ein Vers, Fragment 63 (Bergk):

῎Αγε δή, φέρ' ἡμίν, ὦ παῖ,	*῎Αγε δηὖτε μηκέθ' οὕτω*
κελέβην, ὅκως ἄμυστιν	*πατάγῳ τε κἀλαλητῷ*
προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγχέας	*Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνῳ*
ὕδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου	*μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς*
κυάθους, ὡς ἀνυβρίστως)*	*ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις*
ἀνὰ δηὖτε βασσαρήσω.	⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓.

einmal, Fragment 43**) sind beide Systeme vollständig.

Die übrigen Fragmente, welche Dimeter mit Anaklasis enthalten, sind mit Ausnahme von Fragment 65 nicht umfangreich genug, um erkennen zu lassen, ob die Gedichte dieselbe Composition hatten. Fragment 65 besteht aus fünf Anaklomenoi; wenn es nicht etwa dem Anakreon abzusprechen ist, so haben wir hier die Spur einer anderen Compositionsweise; vielleicht war es eine ähnliche wie die des in anakreontischer Manier gedichteten Trinkliedes bei Euripides im Kyklops 496 ff., wo sich an sechs Anaklomenoi eine Clausel von folgender Form anschliesst:

⏑⏑ — — ⏑⏑ — —
⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ — — ⏓

v. 509 *ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς·*
*φέρε μοι, ξεῖνε, φέρ' ἀσκὸν ἔνδος μοι****).

Dunkler ist der Ursprung des hemiambischen Metrums. Anakreon selbst dürfen wir kaum Gedichte in fortlaufenden Hemiamben zuschreiben. Wahrscheinlicher ist es, dass die hemiambische Dichtungsgattung gar nicht Anakreon als Ausgangspunkt hat. Durch ein aus Hemiamben bestehendes Fragment des Herondas, welches in den Scholien zu Nikanders Theriaca (v. 377) erhalten ist, werden wir vielmehr auf die Iambographen des vierten Jahrhunderts geleitet.

---

*) *Ἀνυβρίστως* Blass, *ἀνυβριστί* Bergk, nach der Ueberlieferung liegt beides gleich nahe.

**) Bergk hat Tetrameter in drei Strophen zu zwei Versen.

***) Ist vielleicht Anakreon Fragment 54 ein Strophenschluss? Man könnte es in folgender Weise abtheilen:

ἐπὶ δ' ὀφρύσιν σελίνων
στεφανίσκους θέμενοι θάλειαν ὁρτὴν
ἀγάγωμεν Διονύσῳ.

Vielleicht schwebten dem Erfinder der aus zwei ionischen Trimetern bestehenden byzantinischen Kukullia solche buntere den Anaklomenoi sich anschliessende Formen vor.

Bergks Vermuthung, der Dichter Herondas sei identisch mit dem Syrakusaner Herodas, welchen Xenophon Hell. III, 4, 1 nennt, ist zwar sehr kühn, aber höchst wahrscheinlich ist mir doch, dass Herondas von den Iambographen der Zeit Philipps und Alexanders nicht getrennt werden darf*). Ausser Herondas baute in jener Zeit vielleicht auch Aeschrion Hemiamben, denn Marius Victorinus (Keil, Gramm. Lat. VI, p. 105) nennt zwei zu einem Tetrameter verbundene katalektische iambische Dimeter ein Aeschrionion. In alexandrinischer Zeit brauchte Kallimachus Hemiamben. Wir haben von ihm (Anth. Pal. XIII, 7) ein Epigramm, das sechs Hemiamben enthält, und ein anderes (Anth. Pal. XIII, 25), das zweimal zwei Hemiamben jedesmal gefolgt von einem versus Archilochius aufweist**).

In der palatinischen Sammlung sind als die ältesten hemiambischen Gedichte, welche möglicher Weise zum Theil noch der alexandrinischen Zeit angehören, Nr. 1. 3. 5—14 und vielleicht 33 zu betrachten. Letzteres stellt ebenso wie das im Corpus der Theokriteischen Gedichte überlieferte Adespoton *εἰς νεκρὸν Ἄδωνιν* ein Bindeglied zwischen den Anakreontikern und der Theokriteischen Dichterschule dar.

Die Vereinigung der hemiambischen Poesie und des anakreontischen Trinkliedes in eine Litteraturgattung darf als ein Zeugniss von sinkendem Stilgefühl betrachtet werden. In erster Linie muss für diese Vermischung der Verfasser der Gedichte 21—32 (vgl. S. 860) verantwortlich gemacht werden, welcher Hemiamben und Anakreonteen ohne Unterschied braucht. Anderen Anakreontikern dagegen fehlt ein gewisses Gefühl für die Eigenart des hemiambischen Metrums nicht. Ueberdies halte ich es für möglich, dass manche Gedichte, besonders 1. 3. 5—14, gar nicht als Anakreonteen gedichtet sind. Anakreon, welcher seit alexandrinischer Zeit mehr und mehr als der Meliker *κατ' ἐξοχήν* galt, wird in diesen mit Vorliebe erwähnt, damit ist aber keineswegs gesagt, dass die Manier Anakreons nachgeahmt oder auf Anakreons Namen gefälscht werden sollte.

---

*) [Der oben mitgetheilten Vermuthung, Herondas sei ein Zeitgenosse Xenophons gewesen, trete ich nicht mehr bei. Ich neige jetzt vielmehr dahin, ihn der Zeit des Kallimachus zuzuschreiben, und glaube, dass ich hierin mit der Mehrzahl der heutigen Philologen übereinstimmen werde, vgl. z. B. Ribbeck, Geschichte der römischen Poesie I S. 302. Uebrigens habe ich neuerdings (in den Commentationes Ribbeckianae S. 189 ff.) in den ältesten Hemiamben der Palatinischen Sammlung einen ähnlichen Einfluss des Mimus nachzuweisen gesucht, wie man ihn in einem Theil der Theokriteischen Dichtung anzunehmen pflegt.]

**) Die Ueberlieferung (für das erste Gedicht die Ueberschrift *κωμικὸν τετράμετρον*, für das zweite Hephaest. cap. 15) verbindet je zwei Hemiamben zu einem Langvers, dem widerspricht aber Anth. Pal. XIII 25, Vers 4 (*καὶ τῇ κάτω θυγατρί*), welcher auf syllaba anceps ausgeht. — Auch der *Βωμός* des Dosiadas weist neben anderen Metren Hemiamben auf.

Den Verfasser der Gedichte 21—32 habe ich im Philologus XLVI S. 445 ff. als einen Juden hellenistischer Zeit zu erweisen gesucht. Dagegen erklärt sich Crusius im Philologus N. F. I S. 236 ff. Zwar kann ich mich nicht davon überzeugen, dass es möglich sei, dass die Berührungen mit den Pseudophokylidea, die ich in der betreffenden Anakreonteengruppe nachgewiesen habe, auf Zufall beruhen, und kann noch weniger die unbestimmten Anklänge an verschiedene Erzeugnisse der nachchristlichen Sophistik, die Crusius anführt, als ausschlaggebend betrachten. Trotzdem muss die Möglichkeit offen bleiben, dass der Verfasser der Gedichte 21—32 (Crusius hält zwar nicht für sicher, dass sie von einem Dichter sind, bezweifelt aber nicht, dass sie als ein Ganzes zu betrachten sind), obgleich er Pseudophokylides gekannt hat, in nachchristliche Zeit gehört. Ich muss sogar bekennen, dass auch mir, wenn ich mich von meinem „Stilgefühl“ leiten lasse, die betreffenden Gedichte eher in nachchristliche Zeit zu passen scheinen.*)

Die zu dieser Gruppe gehörigen Gedichte in anakreontischem Maass sind die einzigen, welche in vorbyzantinischer Zeit fortlaufende Anaklomenoi ohne Einmischung anderer Kola und ohne Zusammenziehungen und Auflösungen zeigen. Als der eigentlich regelrechte Typus des anakreontischen Metrums muss vielmehr derjenige betrachtet werden, der, wie es schon bei Anakreon selbst der Fall ist, einzelne ionische Dimeter ohne Anaklasis unter die Anaklomenoi gemischt aufweist. Zwei Gedichte dieser Art können etwa dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert zugeschrieben werden, nämlich Nr. 15 und 51 der palatinischen Sammlung. Ersteres Gedicht beginnt:

Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε,
Γράφε, ζωγράφων ἄριστε,
Ῥοδίης κοίρανε τέχνης
Ἀπεοῦσαν, ὡς ἂν εἴπω.

Nach demselben Princip sind die Gedichte 53—56, welche der byzantinischen Zeit nahe stehen, gebaut, und bei den älteren Byzantinern (im vierten Jahrhundert) ist diese Form die herrschende (so bei Gregor von Nazianz und bei Synesius), doch finden sich schon wieder Gedichte in ununterbrochenen Anaklomenoi, z. B. Nr. 59, welches vermuthlich kurz vor der Nonnianischen Reform gedichtet wurde, und Nr. 2a, welches Verwandtschaft mit der Technik des Nonnus zeigt.

Können wir diese einfachere Form des anakreontischen Metrums durch Zurückgreifen auf Anakreon erklären, so ist das bei den com-

---

*) Mit drei Anaklomenoi beginnt das carmen figuratum, welches Bergk dem Besantinos zuschrieb, doch ist dasselbe vielleicht in römische Zeit zu setzen; Häberlin (Carmina figurata Hannover 1887) glaubt sogar den Dichter als Zeitgenossen des Hadrian erweisen zu können.

plicirteren nicht möglich, vor allem nicht bei derjenigen, die Lukian in einem kleinen dem Tragodopodagra (Vers 30 ff.) eingefügten melischen Gedicht gebraucht hat, welches ich herschreibe:

Ἀνὰ Δίνδυμον Κυβήβης
Φρύγες ἔνθεον ὀλολυγὴν
3 *ἁπαλῷ τελοῦσιν Ἄττῃ·*
καὶ πρὸς μέλος κεραύλου
Φρυγίου κατ᾽ ὄρεα Τμώλου
6 *κῶμον βοῶσι Λυδοί·*
παραπλῆγες δ᾽ ὑπὸ ῥόπτροις)*
κλάζουσι Κρητὶ ῥυθμῷ
9 *νόμον εὐὰν Κορύβαντες·*
κελαδεῖ δὲ βριθὺ σάλπιγξ
Ἄρει κρέκουσα θούρῳ
12 *πολεμηίαν ἀϋτήν.*

Ἡμεῖς δὲ σοί, ποδάγρα,
πρώταις ἔαρος ἐν ὥραις
15 *μύσται τελοῦμεν οἴκτους,*
ὅτε πᾶς χλοητόκοισιν
ποίαις τέθηλε λειμών,
18 *Ζεφύρου δὲ δένδρα πνοιαῖς*
ἁπαλοῖς κομᾷ πετήλοις,
ἁ δύσγαμος κατ᾽ οἴκους
21 *μερόπων θροεῖ χελιδών,*
καὶ νυκτέροις καθ᾽ ὕλαν
τὸν Ἴτυν στένει δακρύουσ᾽
24 *Ἀτθὶς γόοις ἀηδών.*

Dies Metrum zeigt folgende Kolaformen: Reine ionische Dimeter ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —, Dimeter mit Anaklasis ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —, Dimeter mit Auflösung ⏑⏑ — ⏑⏑⏑⏑ — —, ferner dieselben Formen mit Zusammenziehung der beiden Kürzen im Anfang: — — — ⏑⏑ — — (nicht bei Lukian aber z. B. Anakr. 42, 2), — — ⏑ — ⏑ — —**) und — — ⏑⏑⏑⏑ — — ***). Solche Auflösungen und Zusammenziehungen sind aber ein Charakteristicum des galliambischen Metrums, für welches Hephaestion cap. 12 als Beispiel giebt:

Γάλλαι μητρὸς ὀρείης | φιλόθυρσοι δρομάδες,
αἷς ἔντεα παταγεῖται | καὶ χάλκεα κρόταλα†).

Das Galliambische Metrum stand in enger Beziehung zum Attismythos; in Form und Inhalt steht also das Lukianische Gedicht den Galliamben nahe, man könnte versucht sein, es von den Anakreonteen ganz zu scheiden, wenn sich nicht der Einfluss des galliambischen Metrums auch in einigen Gedichten der palatinischen Sammlung zeigte. Am deutlichsten ist dies der Fall in Nr. 40—42 und 44, welche vermuthlich schon der byzantinischen Zeit nicht fern sind.

*) Je drei Kola bilden eine engere Einheit, und zwar haben das erste und das dritte gleiche, das zweite verschiedene Form. Darum schreibe ich in v. 7 *ὑπὸ ῥόπτροις* für *ἀμφὶ ῥόπτροις*, ferner in v. 8 *κλάζουσι* für *κελαδοῦσι* und in v. 10 *κελαδεῖ* für *κλάζει*. Die Form ⏑⏑ — — — ⏑ — — habe ich also aus v. 7 beseitigt, sie findet sich bei den Tragikern; wo sie bei den Anakreontikern vorzukommen scheint, liegt stets Textverderbniss oder fehlerhafte Prosodie vor. Daher schreibe ich auch Synesius I, 106 *ἁγίας ἔτειλαν οἴμους* für *ἁγίας ἔστειλαν οἴμους*.

**) Diese Form stelle ich auch Anakr. 42, 12 her, indem ich für *στέψον οὖν με καὶ λυρίζων* schreibe *στέψον με καὶ λυρίζων*.

***) Lukian braucht diese Kola nicht als Einzelverse, sondern das ganze Gedicht bildet ein System, vgl. besonders v. 23.

†) Die Verse sind von Kallimachus. Hierüber sowie über das galliambische Metrum überhaupt vergl. Wilamowitz, Hermes XIV S. 194 ff.

Diese weisen alle Formen auf, die sich auch bei Lukian finden, nur herrscht der Anaklomenos in gewöhnlicher Gestalt vor, z. B. beginnt Nr. 40:

Ποθέω μὲν Διονύσου	*φιλέω δ' ὁπόταν ἐφήβου*
φιλοπαίγμονος χορείας,	*μετὰ συμπότου λυρίζω.*

und Nr. 42:

Τὸ ῥόδον τὸ τῶν Ἐρώτων	*τὸ ῥόδον τὸ καλλίφυλλον*
μίξωμεν Διονύσῳ·	*κροτάφοισιν ἁρμόσαντες.*

Dagegen sind die Gedichte 16 und 17/18, welche etwa in das zweite nachchristliche Jahrhundert gehören*), nur insofern durch das galliambische Metrum beeinflusst, als sich neben ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓ und ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏓ auch — — ⏑ — ⏑ — ⏓ findet, vgl. den Schluss von 17/18:

παρὰ δ' αὐτὸ ψιθυρίζει	*τίς ἂν οὖν ὁρῶν παρέλθοι*
πηγὴ ῥέουσα πειθοῦς·	*καταγώγιον τοιοῦτο***);

Das Kolon — — ⏑ — ⏑ — ⏓ findet sich noch in dem später zu erwähnenden 50. Gedicht der palatinischen Sammlung, das bereits Verwandtschaft mit der Metrik des Nonnus aufweist, sonst begegnen uns die an die Galliamben erinnernden Formen in der byzantinischen Zeit nicht mehr***).

---

*) Vgl. Bergk's Anmerkung in den Poet. Lyr. III[4] p. 306, wo er auf Aehnlichkeit zwischen Nr. 16 (und 15) und Lukian Imag. cap. 7 u. 8 aufmerksam macht.

**) Das auf die erwähnten Gedichte folgende 19. wird derselben Zeit zuzuschreiben sein, es enthält das Kolon — — — ⏑⏑ — ⏓ (vgl. 42, 2) fortlaufend: *Αἱ Μοῦσαι τὸν Ἔρωτα κτλ.*

***) Noch näher als die Gedichte 16 u. 17/18 stehen den Lukianischen Anakreonteen einige inschriftlich erhaltene lateinische Verse aus Afrika, vgl. z. B. Corpus Inscr. Lat. VIII, Nr. 241:

Marcellus hic quiescit	— — ⏑ — ⏑ — ⏓
Medica nobilis arte,	⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏓
Annis qui fere vixit	— — — ⏑⏑ — ⏓
Triginta et duobus.	— — ⏑ — ⏑ — ⏓
Sed cum cuncta parasset	— — — ⏑⏑ — ⏓
Edendo placiturus	— — — ⏑⏑ — ⏓
Tertium muneris, ante	— — — ⏑⏑ — ⏓
Valida febre crematus	⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏓
Obiit diem dĕfunctus	⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓

Es fehlen nur die Formen ⏑⏑ — ⏑⏑⏑⏑ — ⏓ und — — ⏑⏑⏑⏑ — ⏓. Im letzten Verse ist „*Diem defunctus obiit*" überliefert, was jedenfalls so wie ich gethan habe zu ändern ist. — *Prudentius, Cathemerinon VI,* mischt Hemiamben und Anaklomenoi, vgl. den Anfang:

Ades Pater supreme,	*O Trinitatis huius*
quem nemo vidit unquam,	*vis una, lumen unum,*
Patrisque sermo Christe	*Deus ex Deo perennis,*
et spiritus benigne.	*Deus ex utroque missus*

Wie man die Form des anakreontischen Metrums bereicherte, so fanden einige Dichter an der Eintönigkeit der ununterbrochenen Hemiamben keinen Gefallen mehr, sondern variirten sie durch eingemischte logaödische Verse, welche gewöhnlich die Form — ∪∪ — ∪ — ⏓, seltener — ∪ — ∪∪ — ⏓ oder ∪ — — ∪∪ — ⏓ haben*). So schliesst das 34. Gedicht der palatinischen Sammlung, welches sonst aus Hemiamben besteht, mit

ἐν δ' ἁπαλαῖσι κοίταις | — ∪∪ — ∪ — ⏓
τελεῖν τὰν Ἀφροδίταν. | ∪ — — ∪∪ — ⏓.

Dagegen besteht das 49. vorwiegend aus Logaöden:

Μή με φύγῃς ὁρῶσα | — ∪∪ — ∪ — ∪
τὰν πολιὰν ἔθειραν· | — ∪∪ — ∪ — ⏓
μηδ' ὅτι σοι πάρεστιν | — ∪∪ — ∪ — ⏓
ἄνθος ἀκμαῖον ἥβας | — ∪∪ — ∪ — ∪
δῶρα τἀμὰ διώσῃ. | — ∪ — ∪∪ — ⏓
ὅρα κἂν στεφάνοισιν | ∪ — — ∪∪ — ⏓
ὅπως πρέπει τὰ λευκὰ | ∪ — ∪ — ∪ — ⏓
ῥόδοις κρίνα πλακέντα. | ∪ — ∪ — ∪ — ⏓

Ausserdem findet sich die Mischung von Hemiamben und Logaöden im 37. und 45.**) Gedicht. Alle diese gehören nach ihrem ganzen Habitus (beachte besonders die Dorismen!) etwa in die Zeit des Hadrian, und dieselbe metrische Mischung (nur geregelter, indem immer ein Hemiambus mit einem logaödischen Vers wechselt) erscheint in dem

---

Jedenfalls ahmt er unverstandene Beispiele nach, welche eine Mischung von ∪∪ — ∪ — ∪ — ⏓ und — — ∪ — ∪ — ⏓ enthielten. In der griechischen Litteratur findet sich Mischung von Hemiamben und Anakreonteen nur in der mehrfach vorkommenden Gemmeninschrift:

Λέγουσιν, ἀθέλουσιν·
λεγέτωσαν, οὐ μέλει μοι.
σὺ φίλει με, συμφέρει σοι.

Der Anfang dieser populären Verse ist aber wohl im Volksmunde verderbt; ursprünglich lautete er, wie ich vermuthe *Λεγέτωσαν, ἀθέλουσιν, λεγέτωσαν κτλ.*

*) Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass für diese Dichter die Form — ∪∪ — ∪ — ⏓ eine Variation des katalektischen iambischen Dimeters war (mit Eintritt des Choriambus statt des ersten und zweiten Iambus, vgl. Luthmer, Dissertationes Argentoratenses VIII, p. 85), natürlich gilt dasselbe von der Form ∪ — — ∪∪ — ⏓ (Choriambus statt des zweiten und dritten Iambus), und aus dieser ist dann schliesslich wieder — ∪ — ∪∪ — ⏓ (mit Trochäus statt des ersten Iambus) zu erklären.

**) Strophische Ordnung erkenne ich in keinem dieser Gedichte, auch nicht im 45. Einige Verwandtschaft zeigt das 20. ganz in Logaöden abgefasste. Es hat zwei Strophen von folgender Form:

Ἡδυμελὴς Ἀνακρέων, | — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪
ἡδυμελὴς δὲ Σαπφώ· | — ∪∪ — ∪ — ∪
Πινδαρικὸν δέ μοι μέλος | — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪
συγκεράσας τις ἐγχέοι. | — ∪∪ — ∪ — ∪ ⏓

lateinischen Gedicht auf das Pferd Borysthenes des Hadrian, welches mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Kaiser selbst zugeschrieben wird:

Borysthenes Alanus,
Caesareus veredus,
Per aequor et paludes
Et tumulos et ocres
Volare qui solebat
Pannonicos in apros
(Nec ullus insequentem
Dente aper albicanti
Ausus fuit nocere),
Sparsit ab ore caldam
Vel extimam salivam,
Ut solet evenire;
Sed integer iuventa
Inviolatus artus
Die sua peremptus
*Hic situs est in agro**).

Diese Neuerung der hadrianischen Zeit hat aber keine nachhaltige Wirkung gehabt: die späteren Anakreontiker brauchen wieder fortlaufende Hemiamben.

---

2. Die Zeit der Nonnianer.

Gregor von Nazianz im vierten Jahrhundert ist, soviel wir wissen, der erste, welcher die Metra der Anakreonteen der christlichen Poesie dienstbar gemacht hat. Seine anakreontischen Verse zeigen reine Dimeter mit Anaklomenoi gemischt, seine Hemiamben haben im Wesentlichen die alexandrinische Form**). In sofern hat er nicht viel bemerkenswerthes, aber ein wichtiger Markstein in der Geschichte der Metrik ist er für uns, weil sich unter seinen Gedichten unprosodische Hymnen finden. Ihre Form ist bei Gregor noch sehr einfach: er baut gewöhnlich sieben- seltener acht- noch seltener neunsilbige Kola, von denen je zwei zu Perioden, diese wieder zu Strophen verbunden sind. Ueber die für den Wortaccent geltenden Gesetze habe ich Philologus XLIV, S. 234 f. gehandelt: am Wichtigsten ist die Seltenheit proparoxytonischen Versausganges. Ich gebe als Beispiel die vierte Strophe des Hymnus vespertinus, den man früher als hemiambisch betrachtete:

Σὺ φωστῆρσιν οὐρανὸν | κατηύγασας ποικίλοις,
σὺ νύκτα καὶ ἡμέραν | ἀλλήλαις εἴκειν ἠπίως
*ἔταξας νόμον τιμῶν | ἀδελφότητος καὶ φιλίας****).

Die unprosodische Metrik haben die Griechen durch Vermittelung der Kirche von den Orientalen erhalten. Diese Thatsache hat W. Meyer

---

Die Form — ◡◡ — ◡ — ⏑ zeigen auch die interpolirten Verse 16—19 des dritten Gedichtes *λῃνοβάτας πατοῦντας | τοὺς Σατύρους γελῶντας · καὶ χρυσέους Ἔρωτας | καὶ Κυθέρην γελῶσαν* und werden also ungefähr der hadrianischen Zeit zuzuschreiben sein.

*) Petronius hat nach den von Terentianus Maurus und Diomedes überlieferten Fragmenten noch fortlaufende Hemiamben gebraucht.

**) Doch lässt er bisweilen statt des dritten Iambus einen Spondeus zu, siehe den Schluss dieses Abschnitts.

***) Vgl. W. Meyer, Abhandlungen der königl. bayer. Akademie I. Cl. XVII 2, S. 313 ff.

(Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung, Abhandlung der königl. bayer. Akademie der Wissensch. I. Cl. XVII, 2) zu erweisen gesucht; er ist damit auf Widerspruch gestossen, aber mit Unrecht: so viel ist wenigstens sonnenklar, dass von allmählicher Ersetzung der langen Silbe durch die accentuirte keine Rede sein kann, und das gilt auch für die Anakreontea. Durch die unprosodische Poesie wurde der griechischen Metrik neues Blut zugeführt: die Umgestaltung der Anakreontea, die nonnianische Reform des Hexameters haben ihren Anstoss erhalten durch die Hymnendichtung. Bei Gregor von Nazianz findet sich von Einwirkung der Hymnen auf die Anakreontea freilich noch keine Spur, wohl aber bei dem wenig jüngeren Synesius: zwei seiner Gedichte sind in Anaklomenoi mit eingestreuten Dimetern ohne Anaklasis geschrieben, und dieselben haben mit den unprosodischen Hymnen des Gregor die Abneigung gegen proparoxytonischen Versausgang gemein*). (Ausführlich habe ich die für die byzantinischen Anakreonteen geltenden Accentgesetze behandelt in meinem Aufsatz „*Accentus grammatici in metris anacreontico et hemiambico quae sit vis et ratio explicatur*", Philologus Suppl.-Bd. V, S. 197 ff.). Freilich könnte man vielleicht geneigt sein, diese Eigenthümlichkeit vielmehr als eine Einwirkung des nonnianischen Hexameters anzusehen, aber ich bin der Ansicht, dass die Anakreontea mehr den Hexameter als der Hexameter die Anakreontea beeinflusst haben und zwar in folgender Weise.

Es ist eine Eigenthümlichkeit der byzantinischen Musik, die hohen Töne fast immer auf mit dem grammatischen Accent versehene Silben fallen zu lassen, dadurch ward eine bestimmte Ordnung der Wortaccente**) für jedes zu musikalischem Vortrag bestimmte Gedicht erforderlich. Nun steht es fest, dass Gedichte im Metrum der Anakreontea als Kirchengesänge gesungen worden sind (vgl. meinen Aufsatz, S. 218): es kann daher keinem Zweifel unterliegen, dass die Accentgesetze, welche wir in ihnen beobachten (zumal da sie sich auf keine andere Weise erklären lassen, vgl. a. a. O. S. 216), durch die Musik bedingt waren. Deshalb werden sie auch von den byzantinischen Metrikern, die über das anakreontische Metrum handeln, mit keinem Worte erwähnt: sie gehörten zur Musik, nicht zur Metrik.

Diese Neuerung scheint zeitlich mit der nonnianischen Reform des Hexameters zusammenzufallen und scheint mit ihr auch in innerem

*) Dies ist keineswegs eine Eigenthümlichkeit aller unprosodischen Hymnen, z. B. hat das alterthümliche Kirchenlied, welches bei W. Meyer a. a. O. S. 410 steht, den Accent so geordnet, dass die Kola nur auf der vorletzten oder auf der drittletzten Silbe betont werden.

**) Diese Ordnung ist in den ältesten Hymnen einfach, in den späteren sehr bunt. Die Anakreontea schliessen sich an die älteren an, vgl. meinen Aufsatz S. 219.

Zusammenhang zu stehen. Denn Nonnianer waren Johannes von Gaza (im fünften Jahrhundert) und Georgius Grammatikus (im fünften Jahrhundert und im Anfang des sechsten), das ergibt sich aus den Hexametern des Johannes und aus dem Umstand, dass Georgius ein Schüler des Koluthus war. Beide brauchen nur Anaklomenoi und zwar (auch das ist auf Einfluss der Hymnenpoesie zurückzuführen) zu Strophen*) verbunden, beide accentuiren mit Vorliebe (Johannes in 93, Georgius in fast 98 Proc. der Verse) die vorletzte Silbe und beide haben die Regel, die nur selten verletzt wird, dass der Iambus in der Versmitte (⏑⏑ —, ⏑ —, ⏑ — ⏓) nur auf der Kürze nicht auf der Länge einen grammatischen Accent haben darf. Ich gebe als Beispiel die erste anakreontische Strophe des ersten Gedichtes des Johannes:

Ὁ χορὸς τίς ἐστιν οὗτος	⏑⏑ — ⏑́ — ⏑ —́ ⏓
ὁ σοφῆς βρύων μελίσσης;	⏑⏑ — ⏑́ — ⏑ —́ ⏓
ἔλαθον πόδες με μᾶλλον	⏑⏑ — ⏑́ — ⏑ —́ ⏓
μεμεθυσμένον λαβόντες	⏑⏑ — ⏑́ — ⏑ —́ ⏓
Ἑλικῶνος εἰς τὸ μέσσον.	⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏓

Wir haben in der palatinischen Sammlung mit Beachtung des Accentes geschriebene Gedichte, die ohne Zweifel älter sind. Dazu gehört Nr. 50, v. 1—8, das der Form nach Künstlichste aller Anakrontea:

Τί με τοὺς νόμους διδάσκεις	⏑⏑ — ⏑́ — ⏑ —́ —
καὶ ῥητόρων ἀνάγκας;	— — ⏑́ — ⏑ —́ —
τί δέ μοι λόγων τοσούτων	⏑⏑ — ⏑́ — ⏑ —́ —
τῶν μηδὲν ὠφελούντων;	— — ⏑́ — ⏑ —́ —
μᾶλλον δίδασκε πίνειν	— — ⏑́ — ⏑ —́ —
ἁπαλὸν πῶμα Λυαίου,	⏑⏑ — —́ ⏑⏑ —́ —
μᾶλλον δίδασκε παίζειν	— — ⏑́ — ⏑ —́ —
μετὰ χρυσῆς Ἀφροδίτης.	⏑⏑ — —́ ⏑⏑ —́ —

Die strophische Ordnung, die mit peinlichster Sorgfalt geregelte Vertheilung der Accente lassen den Zusammenhang mit der Technik der Gazäischen Anakreontiker (Johannes und Georgius) nicht verkennen, die Mannichfaltigkeit des metrischen Schemas, der spondeische Versausgang wie im Hexameter des Nonnus unterscheiden sie und lassen ein höheres Alter vermuthen. Auch das zweite Gedicht ist von hervorragender Wichtigkeit**):

Δότε μοι λύρην Ὁμήρου
φονίης ἄνευθε χορδῆς.
φέρε μοι κύπελλα θεσμῶν
φέρε μοι νόμους κεράσσω
μεθύων ὅπως χορεύσω,

ὑπὸ σώφρονος δὲ λύσσης
μετὰ βαρβίτων ἀείδων
τὸ παροίνιον βοήσω.
δότε μοι λύρην Ὁμήρου
φονίης ἄνευθε χορδῆς.

*) Ueber den Strophenbau handle ich erst im nächsten Abschnitt.
**) Weniger genau ist der Accent in einigen anderen Gedichten der palatinischen Sammlung beobachtet (vgl. meinen Aufsatz); Nr. 48 hat vierzeilige Strophen.

Denn während es sonst Verwandtschaft mit der Technik der Gazäer zeigt, ist der Versschluss gebaut wie der des nonnianischen Hexameters: Betonung der drittletzten Silbe wird vermieden und der Ausgang ist spondeisch. Anakreontea von solcher Art können den Anstoss zur Verfeinerung der Technik des Hexameters gegeben haben: das Accentgesetz, Streben nach Widerstreit von grammatischem Accent und metrischem Ictus in der Mitte, Uebereinstimmung*) am Schluss, konnte einfach herübergenommen werden, obgleich es für den nicht gesungenen Hexameter ohne innere Begründung war, und die Vermeidung der Proparoxytona gab Veranlassung zur Verminderung (vgl. z. B. Synesius) und schliesslichen Beseitigung der Kürzen am Versschluss. Das kann die Grundlage gewesen sein, auf welcher Nonnus seine eigenthümliche Metrik aufbaute.

Ueber das hemiambische Metrum ist weniger zu sagen. Schon bei Gregor von Nazianz zeigt sich als Eigenthümlichkeit, welche seitdem von allen Byzantinern festgehalten wurde, dass in der fünften Silbe trotz des katalektischen Ausganges eine Länge zugelassen wird. Beachtung des grammatischen Accentes zeigt sich in mehreren Gedichten der palatinischen Sammlung durch Abneigung gegen die Betonung der drittletzten Silbe (am deutlichsten in Nr. 47 und 57), und in einigen Gedichten (Nr. 43 und 51) sind akatalektische Dimeter eingestreut. Vgl. Nr. 43:

Ὅταν πίνω τὸν οἶνον,
εὕδουσιν αἱ μέριμναι.
τί μοι γόων, τί μοι πόνων,
τί μοι μέλει μεριμνῶν;
θανεῖν με δεῖ κἂν μὴ θέλω·
τί τὸν βίον πλανῶμαι;
πίωμεν οὖν τὸν οἶνον
τὸν τοῦ καλοῦ Λυαίου,
*σὺν τῷ δὲ πίνειν ἡμᾶς***)
εὕδουσιν αἱ μέριμναι.

Jünger als das vierte oder allenfalls als die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts ist schwerlich irgend einer der hemiambischen Gedichte der palatinischen Sammlung***).

---

*) Vermuthlich wurde im Gesang der Byzantiner der Schluss der Kola gedehnt: *Δότε μοι λύρην Ὁμή—η—ρου* wie *Χριστέ μου λόγε θε—ε—οῦ* bei Gregor (vgl. darüber Philologus XLIV, S. 234), daher stimmten Accent und metrischer Ictus auch bei Betonung der letzten Silbe zusammen, nicht aber bei Betonung der drittletzten. Eine (von wenigen Anakreontikern nachgeahmte) Sonderbarkeit des Nonnus (für den ja der Accent keine musikalische Bedeutung hatte) ist, dass er nur Proparoxytona, nicht Hexameterclauseln wie *αἰθερίου δὲ* vermeidet.

**) Dieser Vers gibt ein Beispiel für Zulassung einer Länge in der fünften Silbe, der Ausgang *πίνειν ἡμᾶς* ist jedenfalls mit Absicht so gebaut und nicht etwa fehlerhaft, dagegen bietet Vers 1 in dem Worte *πίνω* einen prosodischen Fehler.

***) Gedicht 4 ist durchweg in politischen Versen gedichtet, vergleiche den Schluss des dritten Abschnitts.

3. Die quantitirenden Anakreontea der späteren Byzantiner.

Bis in das 12. Jahrhundert hinein steht das anakreontische Metrum unter dem Einfluss der von den Gazäern aufgestellten Gesetze. Dimeter ohne Anaklasis werden nicht mehr gebaut. Das Accentwesen nimmt an Strenge immer mehr zu, nur die für die Versmitte aufgestellte Regel wird von den meisten Dichtern, die geistliche Stoffe behandeln, nicht beachtet. Strophische Composition findet sich schon bei den Gazäern: Johannes verbindet in einigen Gedichten vier, in anderen fünf Anaklomenoi, eine künstlichere Composition hat Georgius, dieselbe wird aber uns erst durch spätere Dichter verständlich. Am wichtigsten ist in dieser Hinsicht Sophronius von Jerusalem im achten Jahrhundert*). Er verbindet je vier Anaklomenoi zu Strophen, die alphabetisch sind (die erste beginnt mit α, die zweite mit β u. s. w.). Mit η und ω können wegen des Metrums keine Strophen beginnen, daher werden die Buchstaben ausgelassen, oder es werden an ihrer Stelle ζ und ψ wiederholt. Die alphabetische Ordnung ist also: α β γ δ, ε ζ (ζ) ϑ, ι κ λ μ, ν ξ ο π, ϱ σ τ υ, φ χ ψ (ψ). Zwischen diesen alphabetischen Strophen werden an bestimmter Stelle (die Ordnung ist in der Ueberlieferung vielfach gestört), nämlich nach den Strophen mit δ ϑ μ π υ ψ, nicht alphabetische Strophen eingefügt. Diese bestehen aus zwei Trimetern aus Ionici a minori mit Cäsur nach der siebenten Silbe:

⏑⏑ — — ⏑⏑ — | — ⏑⏑ — ⏒

1, 38. 39. *Μερόπων ὀλλυμένων δαίμονος ἔργοις*
ὁ πατὴρ υἷα λόγον δῶκεν ἀρήγειν.

Statt des ersten Ionicus kann auch ein Choriambus eintreten**):

1, 97. 98. *Ὃν πόλος εὐρυπέλωρ οὐ χάδεν ἔνδον,*
σὴ χάδεν εὐρυνόη νηδὺς ἀρίστη.

Auf die Trimeter folgt in manchen Gedichten noch eine Strophe aus drei Anaklomenoi. So beginnt das erste Gedicht:

Ἀπὸ πνεύματος ϑεοῖο	*Βροτέῃ λέγειν γὰρ ὄντως*
ἐπ' ἀποστόλους μολοῦντος	*σφαλερὸν πέφυκε γλώττῃ,*
πυρίνην ἐμοὶ παράσχοις,	*ϑεόπαις, τεὴν λοχείην*
Μαρίη, λιτῇσι γλῶσσαν.	*ϑεόϑεν βροτοῖς φανεῖσαν.*

*) Ein Verzeichniss der Anakreontiker enthält mein Aufsatz a. a. O., S. 202 ff.

**) Klassische (vielleicht missverstandene) Muster haben wahrscheinlich vorgelegen. Ueber den Wechsel von Choriambus und Ionicus vgl. Wilamowitz, Philol. Unters. IX, welcher S. 132 aus Anakreon anführt:

37 *χήλινον ἄγγος ἔχον πυϑμένας ἀγγειοσελίνων.*

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —

Einmal hat Sophronius Trimeter aus Ionicis a maiori gebildet, vergleiche meinen Aufsatz a. a. O. S. 214 und Helias Monachus ed. Studemund in den Anecdota Varia I, p. 177.

Γενέτης θεὸς τὰ ὄντα
σοφίῃ τέτευχε πάντα,
ἀγαθῶν ὅπως τε θείων
ἐσαεὶ κτίσις μετάσχοι.

Διὰ δὴ χερῶν κρατίστων
ἀπὸ γῆς κόνιν κομίσσας,
μερόπων ἔτευξε φύτλην
μεγάλα βροτοῖς ὀπάζων.

Παρθενικῆς Μαρίης, ἔθνεα κόσμου,
σεμνὰ κυηφορίην μέλψατε πάντα.
Μερόπων ὅλη γενέθλη,
Μαρίης κλυτῇ κυήσει
ἱερὸν μέλος λιγαίνοις.

Die byzantinischen Metriker unterscheiden *οἶκοι* (das sind bei Sophronius die alphabetischen Strophen) und das *κουκούλλιον* (bei Sophronius die nicht alphabetischen Strophen). Der Gedankengang des Gedichtes wird nur durch die *οἶκοι* fortgeführt, das *κουκούλλιον* steht ausserhalb des Zusammenhanges.

Wenn nicht die Strophenordnung des Sophronius, so muss doch eine ähnliche bereits im fünften Jahrhundert existirt haben. Georgius Grammatikus mischt unter seine aus vier Anaklomenoi bestehenden *οἶκοι κουκούλλια*, die bald drei, bald zwei Anaklomenoi, bald zwei ionische Trimeter enthalten: diese unregelmässige Composition ist schwerlich ursprünglich, sie setzt eine regelmässigere, etwa die bei Sophronius bestehende, voraus.

Die späteren Anakreontiker modificiren die strophische Composition mannichfach: die *οἶκοι* sind bald alphabetisch, bald nicht, und enthalten Anaklomenoi von wechselnder Zahl; das *κουκούλλιον* wird durch zwei ionische Trimeter gebildet und bald an bestimmter Stelle, bald unregelmässig eingeschoben, auch kann es gänzlich fehlen*).

Prosodisch gebaute Hemiamben scheinen wenig im Gebrauch gewesen zu sein. Wir haben nur das dem Paulus Silentiarius zugeschriebene Gedicht über wunderbare Quellen *Βούλει μαθεῖν, ἄνθρωπε κτλ.*, dasselbe ist unstrophisch nach dem Schema ⏒ — ⏑ — ⏒ — ⏒ gebaut (siehe oben S. 867) und hat meistens einen Accent auf der vorletzten Silbe der Verse. Dagegen ist Nr. 4 der palatinischen Sammlung ohne Zweifel von seinem Dichter in politischen Versen geschrieben, der Redactor der palatinischen Sammlung glaubte allerdings Hemiamben vor sich zu haben und hat auch im ersten Theile Hemiamben herzustellen versucht, hat aber das vergebliche Beginnen bald aufgegeben.

---

4. Die unprosodischen Anakreontea.

Für den byzantinischen Kirchengesang war die Quantität der Silben gleichgültig, es lag daher nahe, unprosodische Anakreontea zu bauen, d. h. Verse, in denen nur die Silbenzahl und der Accent der

*) Arsenius (Zeit unbestimmt) hat keine Strophen.

Anakreontea festgehalten wurde*). Das anakreontische Metrum erscheint unprosodisch bei Photius (achtes Jahrhundert), der Accent ist (wie meistens bei den geistlichen Dichtern) nur am Ende geregelt, z. B.:

Ἀπὸ λογικῶν λειμώνων
σοφίης λάβωμεν ἄνθη,
ἵνα τοῦ σοφοῦ δεσπότου
τιμίαν στέψωμεν κάραν.

Βασιλεῦ κράτιστε, χαίροις,
οἰκουμένης ὄμμα θεῖον,
τῶν ἀνάκτων ὧν ἡ δόξα
τῶν βασιλέων τὸ θαῦμα.

Der Kaiser Leo (886—912) hat das Accentschema der profanen Dichter adoptirt**), er betont also die vierte und die siebente Silbe (— — — —́ — — —́ — für ⏑⏑ — ⏑́ — ⏑ —́ ⏓), z. B.:

Ἆρα τίς γῆθεν ἀείρας
ἐν συστροφῇ με Ζεφύρου
ἀκαριαίως ἀποίσει
πρὸς τὴν κλαυθμῶνος κοιλάδα,
ἵν' ὅπως με τὰς μενούσας
*ἰδὼν κολάσεις θρηνήσω****).

Unprosodische Anaklomenoi enthalten auch das 38. und 39. Gedicht der palatinischen Sammlung.

Unprosodische Hemiamben braucht Photius. Sie sind immer auf der sechsten, mit Vorliebe auf der zweiten und vierten Silbe betont, z. B.:

Ἀπὸ χειλέων ὕμνον
προσφέρω σοι τῷ κτίστῃ,
ἀπὸ καρδίας βάθους
σοὶ δόξαν ἀναπέμπω.

Βάθος σου τῆς σοφίας,
κριμάτων τὰς ἀβύσσους
τίς λόγος ἐξυμνήσει,
δεσπότα τῶν ἁπάντων;

Ganz gleichartige Hemiamben baut Christophorus, über dessen Person uns nichts bekannt ist.

In spätester Zeit endlich (im 14. und 15., vielleicht schon im 13. Jahrhundert) herrscht eine neue Form des anakreontischen Metrums. Die Verse sind unprosodisch und bestehen aus acht Silben; der Accent darf nur auf die erste, dritte, fünfte, siebente Silbe fallen, die siebente ist immer betont. Als Beispiel führe ich einige Verse des Johannes Katrares (14. Jahrhundert) an:

Τίς οὐκ εἶδε τῶν ἁπάντων
τὸν Νεόφυτον τὸν πάνυ,
ὃς ἀπό τινος ὀνείρου

καὶ δαιμονιώδους θείας
τὸν ἐγκέφαλον ἐσείσθη;
κτλ.

Strophische Ordnung haben Gedichte dieser Art nicht.

---

*) Wohl zu unterscheiden sind diejenigen Gedichte, welche nur durch die Unwissenheit ihrer Verfasser fast unprosodisch gerathen sind.

**) Anders urtheilt W. Meyer a. a. O. S. 321 über Leo's Verse; ich kann ihm nicht zustimmen, vgl. Phil. Suppl.-Bd. V, S. 227.

***) Photius hat kein *κουκούλλιον*. Bei Leo unterscheidet sich dasselbe formell nicht von den *οἶκοι*, ist aber durch die alphabetische Ordnung kenntlich.